Theoretisch-praktische

Harmonie-Lehre

für

Schulen, Privat- und Selbstunterricht

bearbeitet

von

Dr. M. Bohlinger.

Nördlingen.

Druck und in Commission der C. H. Beck'schen Buchhandlung.

1874.

Vorwort.

Vorliegendes Lehrbuch ist das Resultat der Erfahrungen, welche der Verfasser sich durch Unterrichtertheilung in der Musik während seiner Studienjahre, und durch später fortgesetzte Harmoniestudien gesammelt hat.*) Er gelangte durch dieselben zu der Ueberzeugung, daß der Mangel an gründlicher Vorbildung in den Tonintervallen die Hauptursache ist, warum das Studium der Harmonie aus den Handbüchern, obwohl sich viele derselben durch innern Gehalt und Reichhaltigkeit an Beispielen auszeichnen, so sehr erschwert wird, und für Anfänger so häufig fruchtlos bleibt, und ebenso durch den Generalbaßunterricht, wie er gewöhnlich ertheilt wird, auf langen Umwegen nur ein unvollkommener Erfolg erzielt wird.

In den Lehrbüchern der Harmonie wird nämlich die Lehre von den Intervallen entweder nur in einer kurzen systematischen Uebersicht abgehandelt oder die Kenntniß derselben als schon bekannt vorausgesetzt, und gerade auf der gründlichen Kenntniß der Intervalle fußt der sichere und vollkommene Erfolg des Harmonieunterrichtes. Nur im zweistimmigen Satze kann der Schüler zur richtigen Erkenntniß und Behandlung der Intervalle (als den Bestandtheilen der Harmonieen) mit gleichzeitiger Anwendung der Grundregeln des reinen Satzes auf eine leichtfaßliche Art geführt werden. Der drei- und vierstimmige Satz ist dann gleichsam nur eine Wiederholung der im zweistimmigen entwickelten Harmoniegesetze.

---

*) Die Grundzüge desselben wurden bereits in den vierziger Jahren dem k. b. Hofkapellmeister J. H. Stuntz zur Prüfung vorgelegt, welcher dieser Lehrmethode die wohlwollendste Aufmerksamkeit schenkte, und mich zur Ausarbeitung des damals noch unvollendeten Manuscripts ermunterte; dem lange schon dahingeschiedenen edlen Freunde sei hiemit ein dankender Nachruf gewidmet.

Diesem Lehrbuche ist Gottfried Webers in seinen Grundzügen allgemein angenommene „Theorie der Tonsetzkunst“ zu Grunde gelegt; der Verfasser fand jedoch, um dieses System vollkommen und praktisch verwendbar auszubilden, für nothwendig, einige Abänderungen in den Benennungen der Accorde vorzunehmen, welche er durch folgende Erklärungen rechtfertigen zu können glaubt. Bisher wurden die falsche Quint und Quart zu den verminderten und übermäßigen Intervallen gezählt, wahrscheinlich wegen ihrer Eigenschaft als Dissonanzen; sie gehören aber zu den sogenannten natürlichen Intervallen, da sie ursprünglich der Durtonart angehören; die falsche Quint ist nämlich eine kleine Quint, weil sie das nächste Intervall von der großen (reinen) Quint abwärts ist, und ebenso ist die falsche Quart eine große Quart, weil sie ebenfalls nur einen halben Ton von der kleinen (reinen) Quart entfernt ist. Der falsche Dreiklang muß daher als doppeltkleiner Dreiklang (mit kleiner Terz und Quint) und der Vierklang der 7. Stufe in Dur als dreimalkleiner Vierklang (mit kleiner Terz, Quint und Septim) bezeichnet werden. Denn die Classifikation der Accorde nach der Größe der Intervalle ist die einzig richtige und praktische. Um aber solche Schüler, welche sich die herkömmlichen Benennungen bereits angeeignet haben, nicht mit neuen Namen zu belästigen, und irre zu führen, behielt der Verfasser die Ausdrücke „falsche Quint und Quart, falscher Dreiklang und Vierklang in diesem Lehrbuche bei. — Ferners möchte die Aufführung des Hauptseptimaccordes mit erniederter Quint als terzquintverminderter Vierklang, und des verminderten Septimaccordes mit erniederter Terz als primterzverminderter Vierklang als praktisch gerechtfertigt sein, da diese beiden Benennungen den Sitz der verminderten Terz (übermäßigen Sext) und dadurch die Behandlung dieser Accorde andeuten, welche auf der selbstständig aufgestellten vierhalbtönigen Durtonart ihren Sitz haben, und vom Schüler auf diese Art leichter aufzufinden sind.

Bezüglich der in diesem Lehrbuche der Harmonie verfolgten Lehrmethode, welche der Verfasser besonders hervorheben, und den Lehrern, welche an den Musikinstituten den Harmonieunterricht leiten, zu eingehender Prüfung empfehlen möchte, erlaubt sich der Verfasser noch beizufügen, daß sie in allen Theilen der allmähligen aber sicheren und gründ-

lichen Entwickelung der Grundlehren in der Harmonie, und der Fassungsgabe jedes Schülers angepaßt ist, und daß bei der Wahl der Beispiele auf Einfachheit und Klarheit ein besonderes Augenmerk gerichtet wurde; am schnellsten werden dem Schüler die Farben der Intervalle eingeprägt, wenn man ihn jedesmal anhält, das Intervall nicht bloß auf dem Piano anzuschlagen, sondern gleichzeitig zu singen, und nicht allein im Zweiklang, sondern auch in allen Lagen der Drei- und Vierklänge, in welchen es enthalten ist.

Schließlich glaubt der Verfasser, daß sich dieses Buch vermöge seiner inneren Einrichtung als Leitfaden zum Studium der Harmonie und der classischen Musik für geübtere Pianisten eignet, welchen es an Gelegenheit oder Mitteln fehlt, sich gründlichen Unterricht in der Harmonie bei einem bewährten Lehrer zu verschaffen, was besonders auf dem Lande fühlbar ist.

Neuburg im August 1874.

Dr. Bohlinger,
Oberstabsarzt.

Erster Theil.
Scalenlehre (Melodik).

§ 1.
Einleitung.

1. Musik (ars musica, Tonkunst) ist die Kunst, in sinnig zusammengesetzten Tönen die mannigfaltigen Gefühle des Menschen als Zustände der Seele darzustellen (Composition, Tonsetzkunst, Tondichtung).

2. Die Musik scheidet sich nach der Farbe der Töne in Gesang (cantus) und Spiel (ludus), d. h. in Vocal- und Instrumentalmusik.

3. Die Vocalmusik umfaßt die vier Singstimmen: Basso, Tenore (tiefe und hohe Männerstimme) und Alto, Soprano (Discanto), tiefe und hohe weibliche oder Knabenstimme.

4. Die Instrumente theilen sich a) in Saiteninstrumente: Violon, Violoncello, Viola, Violino, Harfe, Guitarre, Zither; b) in Blasinstrumente: (von Holz:) Fagotto, Clarinetto, Oboë, Flauto; (von Blech:) Bombardon, Baryton, Posaune, Horn (cornu), Trompete (Tromba) u. s. w. Instrumente, welche nur wegen ihres eigenthümlichen Klanges benützt werden, sind die kleine und große Trommel, die Pauken (Tympani) und der Triangel.

5. Das größte und in seiner Wirkung mächtigste Instrument ist die Orgel (Organo, das Werk, welches zur Feier des christlichen Gottesdienstes würdig dient; durch ihre Vollkommenheit und ganze Einrichtung eignet sie sich am meisten zum Studium der Harmonie; wer Gelegenheit zum Orgelspiel hat, versäume daher diese nicht.

6. Was für die Kirche die Orgel, ist das Piano (Pianoforte, Klavier) für das Haus; durch seine Mechanik und den weiten Tonumfang ist es nach der Orgel das geeignetste Instrument zum Harmonieunterricht.

7. Das vereinigte Zusammenwirken der Singstimmen nennt

man Chor (Chorus), und das der sämmtlichen Instrumente Orchester (Orchestra); die geordnete Zusammensetzung der Stimmen wird Partitur genannt (Vertheilung, Sparte).

§ 2.

Harmonie und Melodie.

1. Harmonie (Uebereinstimmung) ist der innerste Zusammenhang der Töne, die Uebereinstimmung der Töne in der Zeit und im Raume.

2. Die Uebereinstimmung der Töne in der Zeit nennt man das Zeitmaß, den Rhythmus, in welchem sie fortschreiten; die Uebereinstimmung der Töne im Raume ist der Wohlklang, welchen ihre Verbindung hervorbringt (Harmonie im engeren Sinne).

3. Aus der Harmonie entspringt die Melodie, welche daher eine durch rhythmische und harmonische Gesetze bedingte Zusammensetzung der Töne ist.

4. Die Töne bilden in ihren Verbindungen bestimmte Zwischenräume (Intervalle, Tonweiten) sowohl in der stufenweisen Folge (auf der Tonleiter), als in dem sprungweisen Zusammenklange (in den Accorden).

5. Der Unterricht in der Harmonie ist daher eine fortgesetzte Uebung des Gehöres in der Erkenntniß der mannigfaltigen Intervalle; um diese tief und bleibend einzuprägen, müssen sie stets (mit Beihilfe des Pianoforte) gesungen werden, da sie sonst flüchtig an dem Gehöre vorbeieilen, und keinen bestimmten und klaren Eindruck zurücklassen.

§ 3.
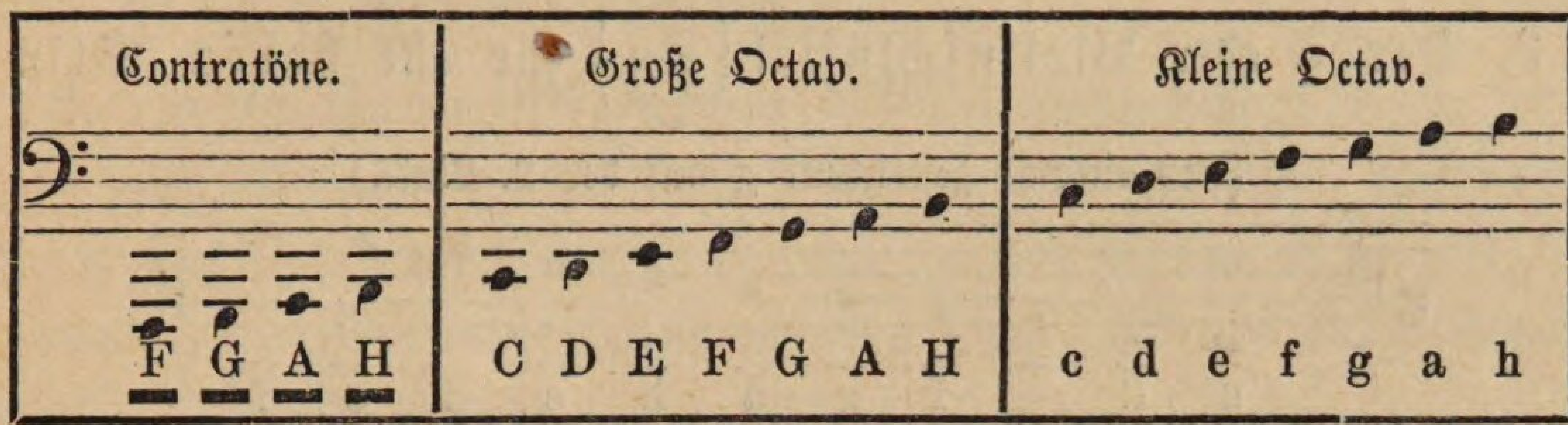
Tonsystem.
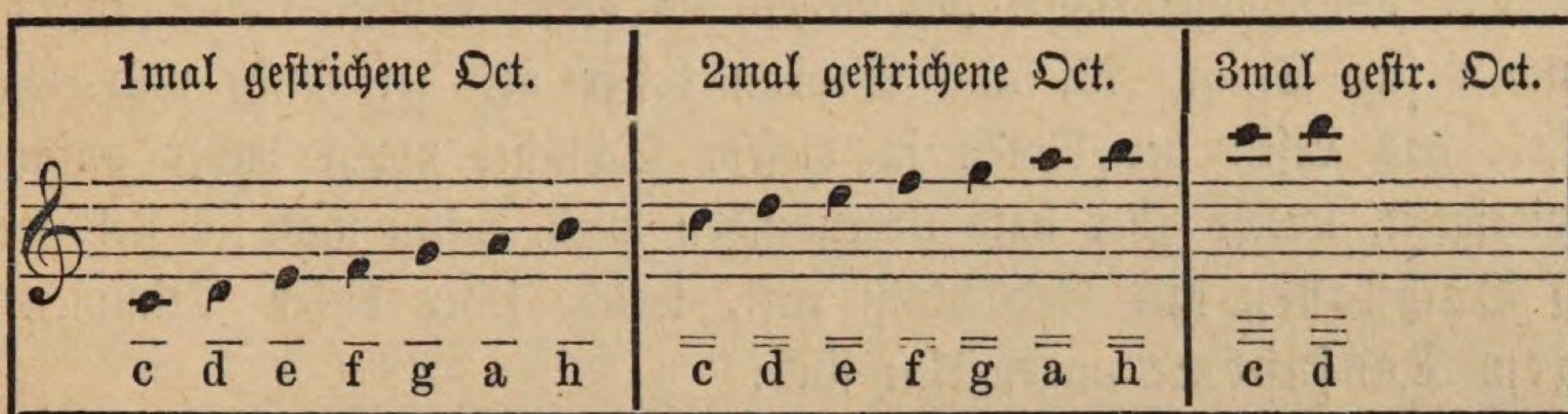
1. Die Musik hat zwölf Töne, nämlich die sieben Töne der als Muster oder Urtonart angenommenen C-Tonleiter: c, d, e, f, g, a, h, und die fünf abgeleiteten Töne: cis = des, dis = es, fis = ges, gis = as, ais — b.

Anm. 1. Die ursprüngliche Tonleiter war die heutige F-Tonart mit den Buchstaben a, b, c, d, e, f, g; später wurde die C-Tonleiter als Normtonart eingeführt, indem man statt des runden b ein viereckiges ♮ als Erhöhungszeichen auf die 7. Stufe setzte; da nun dieses Zeichen mit dem Buchstaben h Aehnlichkeit hat, so behielt man diesen auf der 7. Stufe der C-Tonleiter bei.

Anm. 2. In Frankreich und Spanien sind anstatt der 7 Buchstaben die 7 Silben: ut, re, mi, fa, sol- la- si eingeführt, sie stammen von einem Hymnus aus dem Mittelalter, in welchem jede Zeile der Strophe um einen Ton höher beginnt.

2. Da ein Ton in derselben Tonfarbe auf verschiedenen Tonhöhen als Octav vorkommt, so hat man zur Bezeichnung der Octaven den Buchstaben eine besondere Unterscheidung gegeben, wie folgendes Tonsystem (Tablatur) zeigt:



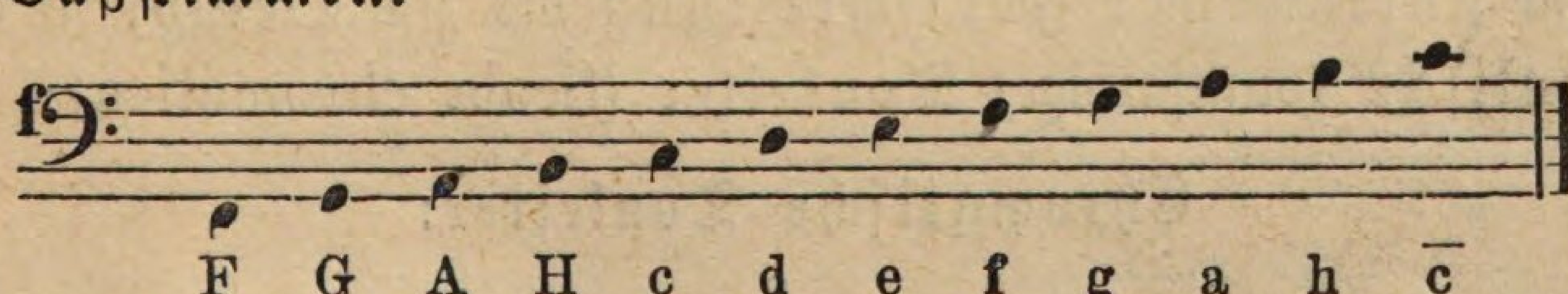


Auf diesem Tonsystem suche man nun die mit Buchstaben bezeichnete Stimmung auf folgenden Instrumenten:

Violon.	Violoncello.	Viola.	Violino.	Guitarre.
A̲ D̲ G̲	C G d a	c g d̄ ā	g d̄ ā ē̄	e a d̄ ḡ h̄ ē̄

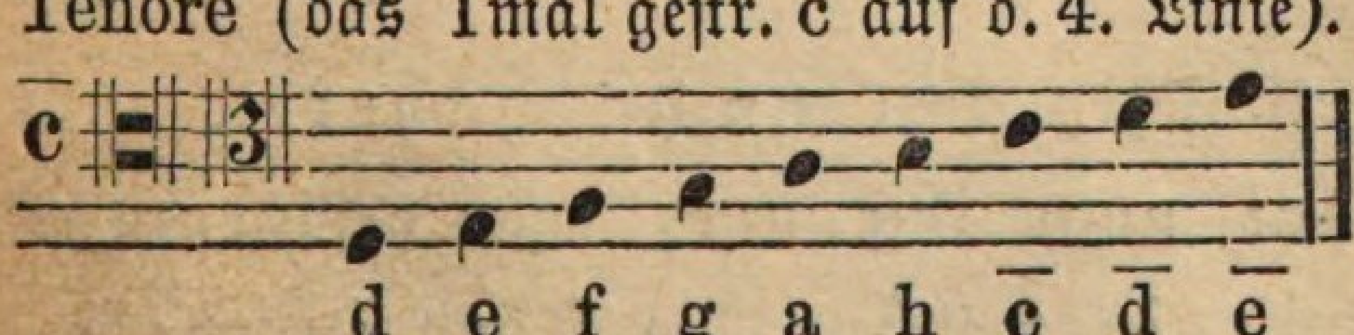
3. Man hat allgemein fünf Notenlinien als hinreichend für den Umfang jeder Stimme angenommen, und zu diesem Zwecke 3 Schlüssel eingeführt, welche anzeigen, auf welcher Octav des Tonsystems die Töne auf-abwärts von diesem Buchstaben gespielt werden sollen; diese drei Schlüssel sind:

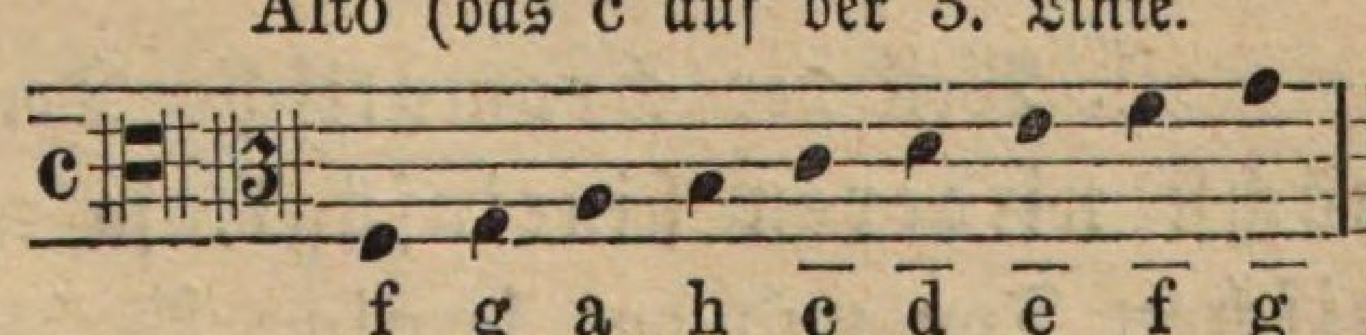
1. Der Baß- oder f- 𝄢 Schlüssel (das kleine f auf der 4. Linie) für alle Baßstimmen:



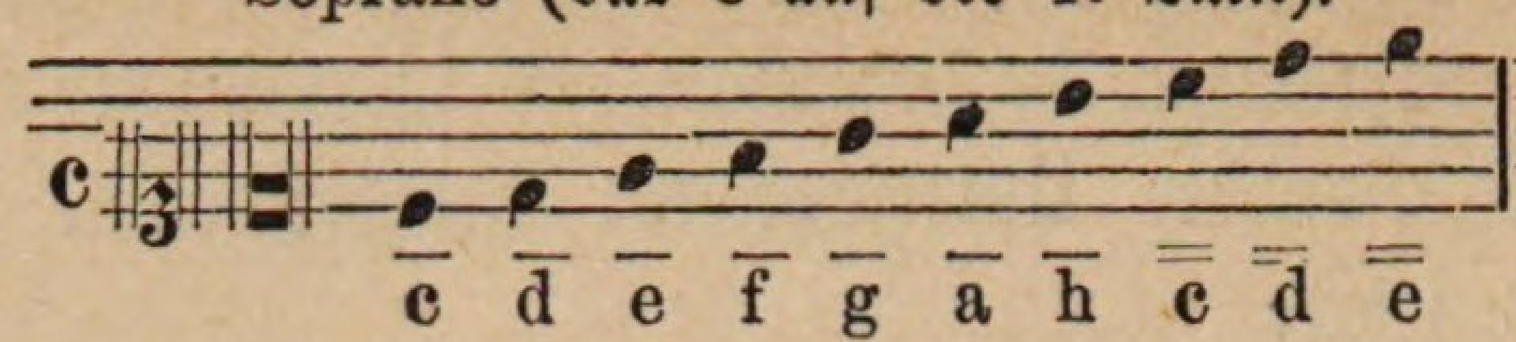
2. Der c̄ Schlüssel für die drei Singstimmen

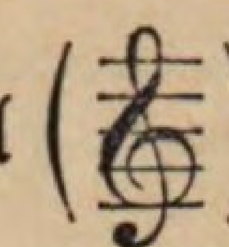
Tenore (das 1mal gestr. c̄ auf d. 4. Linie). Alto (das c̄ auf der 3. Linie.



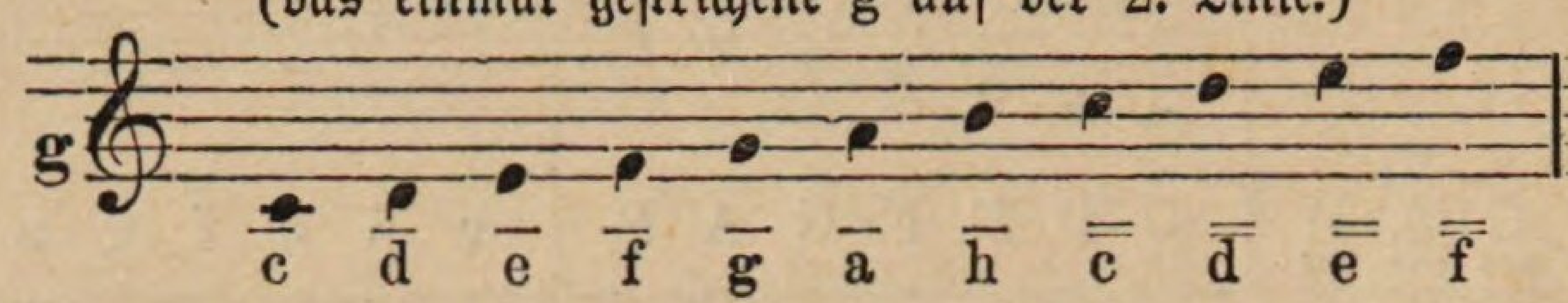


Soprano (das c auf der 1. Linie).



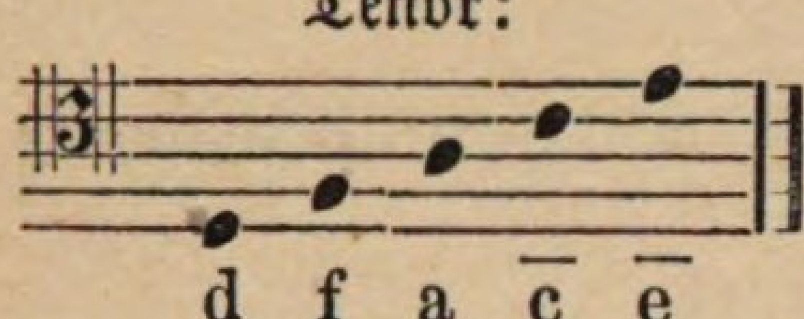
3. Der g̅ oder Violinschlüssel () für alle hohen Stimmen

(das einmal gestrichene g auf der 2. Linie.)

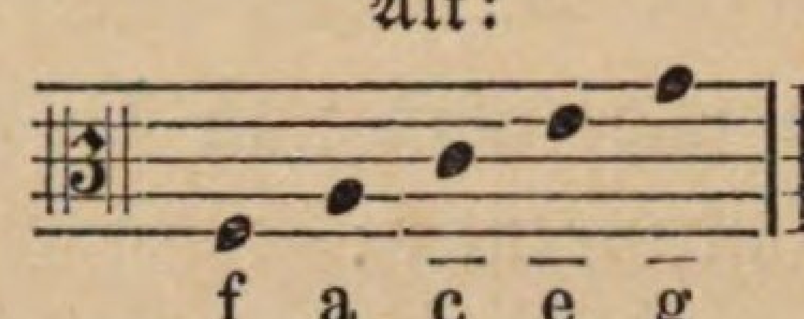


Der c̄-Schlüssel eignet sich wegen des verschiedenen Tonumfanges der Stimmen für Tenor, Alt und Sopran besser als der Baß- und Violinschlüssel; das Lesen der Noten in diesem Schlüssel macht daher anfänglich Schwierigkeit, welche aber bald überwunden wird, wenn man sich stets wieder die 5 Buchstaben in's Gedächtniß ruft, welche jeder dieser Stimmen auf obigem Tonsysteme angewiesen sind:
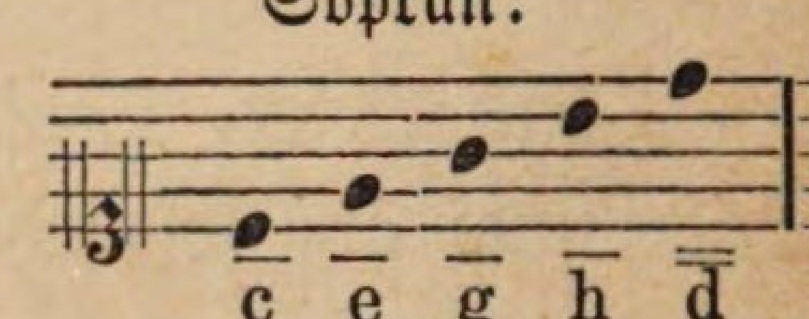
Tenor:
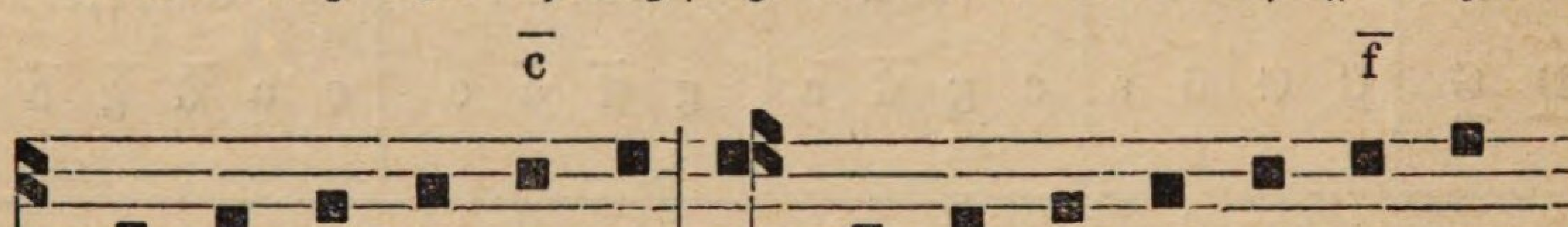


Alt:



Sopran:



Anmerkung. Im Choralgesange wird der f- und c̄-Schlüssel angewendet:



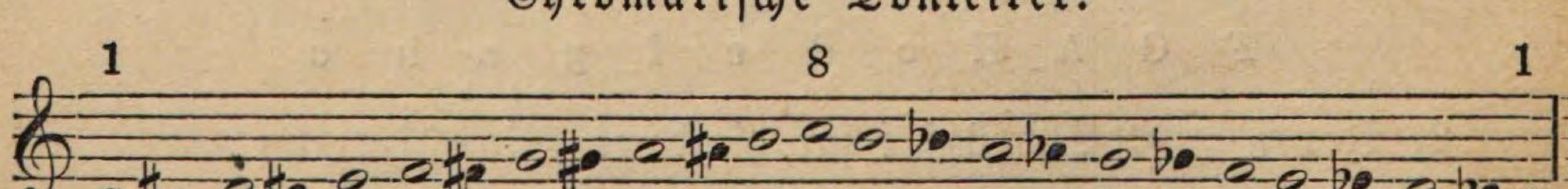
c̄-Schlüssel. f-Schlüssel.

§ 4.

Das chromatische und diatonische Tongeschlecht.
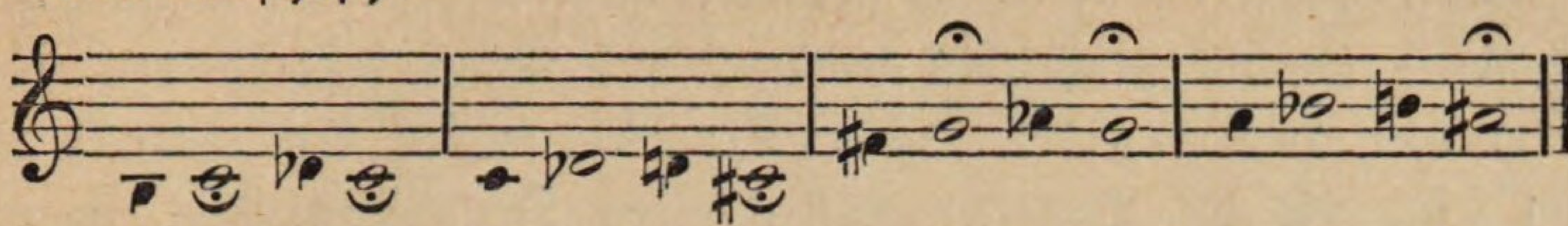
1. Setzt man die fünf abgeleiteten Töne, welche durch Versetzung (Transponiren) gewonnen werden, zwischen die sieben Urtöne der Tonleiter in stufenweiser Fortschreitung bis zur Octav, so bildet sich die chromatische (buntfarbige) Tonleiter (Scala chromatica):

Chromatische Tonleiter:

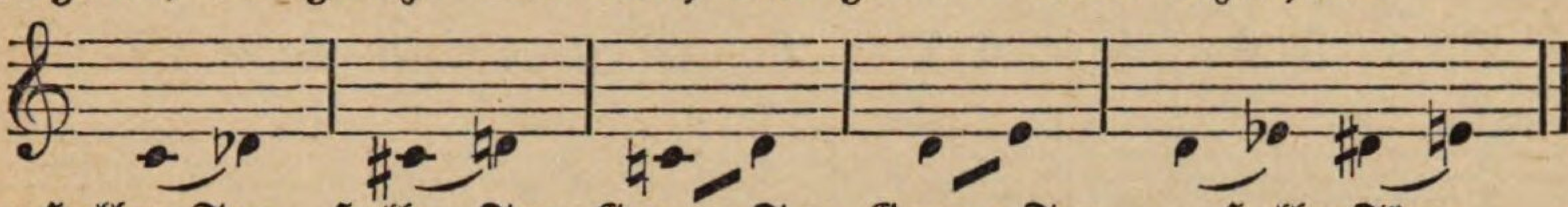


2. Weil der chromatische Ton zwischen den nächst höheren und nächst niederen hineinfügt, so nennt man ihn auch den enharmonischen Ton und das innige Verhältniß, in welchem die Töne in melo=

discher Beziehung dadurch zu einander stehen, Enharmonie (enharmonische Verwandtschaft):

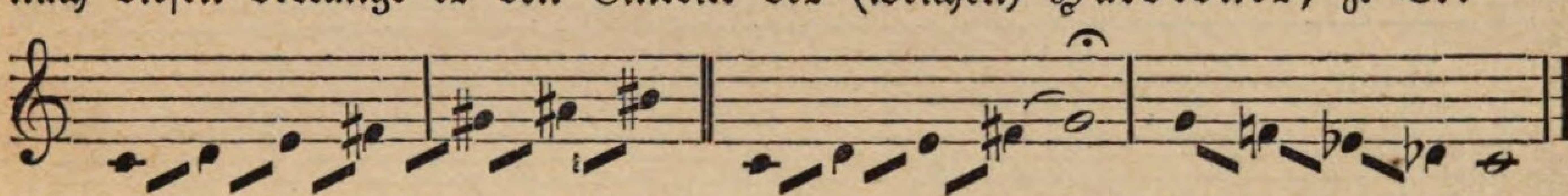


3. Da der chromatische Ton zwischen zwei anderen in der Mitte liegt, so wird er auch halber Ton (Semitonium, Halbton) genannt; wird daher ein halber Ton übersprungen, so entsteht eine Tonweite, welcher der ganze Ton (Diatonus) genannt wird; der halbe Ton ist durch eine gebogene, der ganze Ton durch eine gerade Linie bezeichnet:



Halber Ton. Halber Ton. Ganzer Ton. Ganzer Ton. Halbe Töne.

4. Der ganze Ton klingt hart, dagegen der Halbton weich; das Gehör erträgt nicht mehr als drei ganze Töne nach einander; nach diesen verlangt es den Eintritt des (weichen) Halbtones, z. B.:



Fortschreitung in ganzen Tönen. Fortschreitung in drei ganzen Tönen u. einem halben Ton.

5. Ebenso läßt sich aus der chromatischen Tonleiter allein keine Melodie bilden; das diatonische Tongeschlecht muß sich daher mit dem chromatischen verbinden; daraus entstehen dann die beiden Tonarten, nämlich die harte und weiche, Dur- und Moll-Tonart:

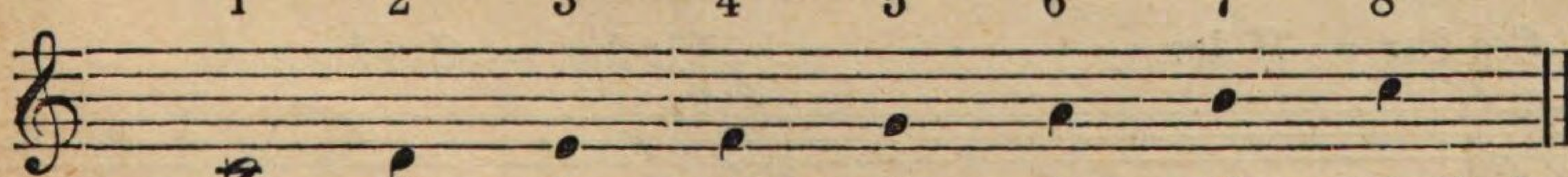
„Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.“

§ 5.

Die harte Tonart (Modus durus, Majore).

1. Als Muster der harten Tonart gilt die Tonleiter C:

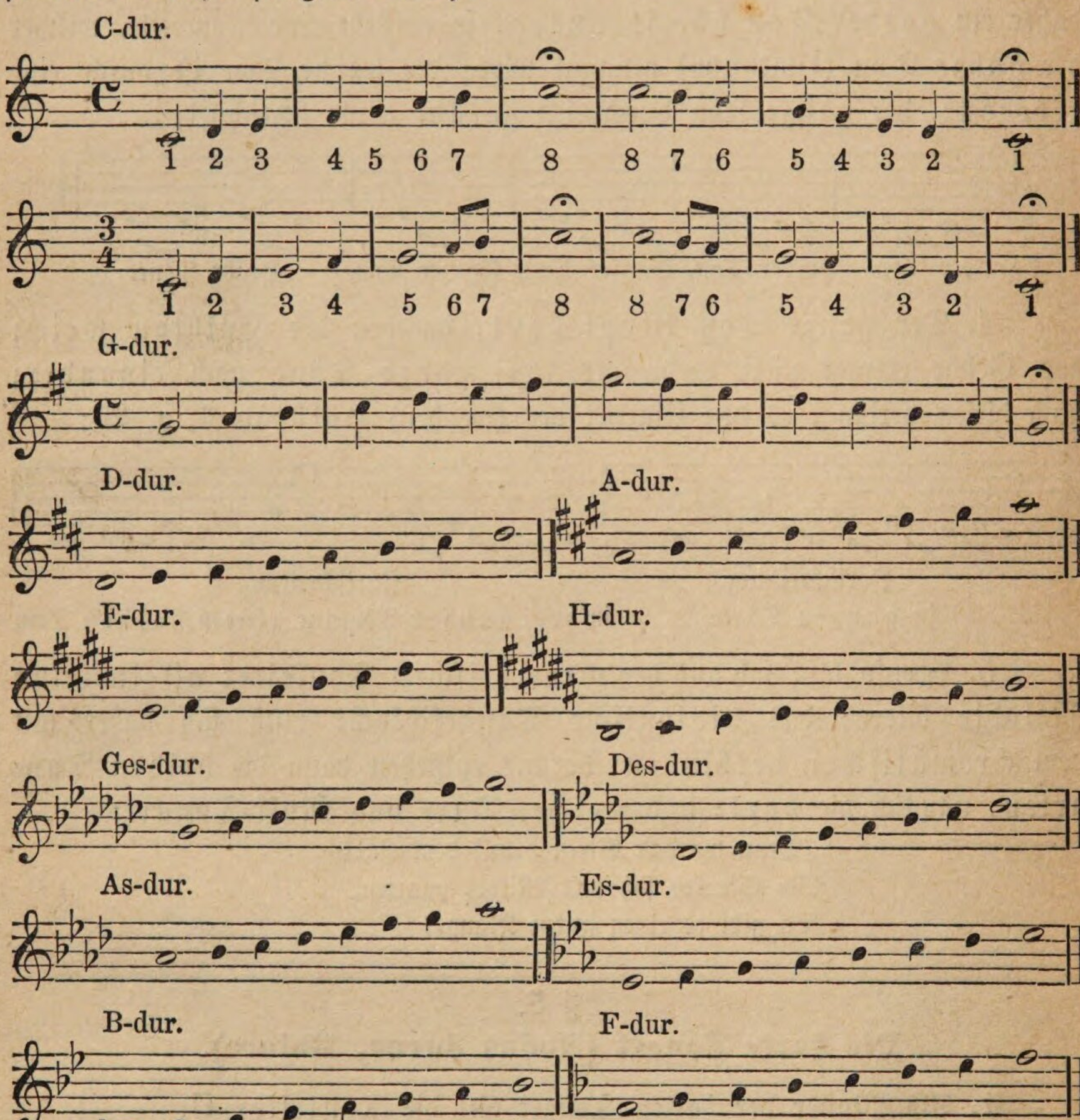
Prim, Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim, Octav.
1 2 3 4 5 6 7 8



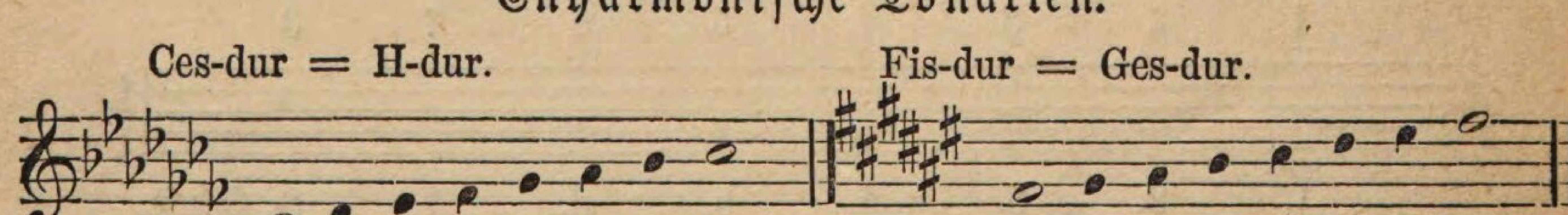
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Stufe.

2. Die 1. Stufe (c), die Prim ist der Hauptton (Tonica), welcher sich in der Octav wiederholt; die übrigen Töne der 2., 3., 4., 5., 6. und 7. Stufe sind die Nebentöne.
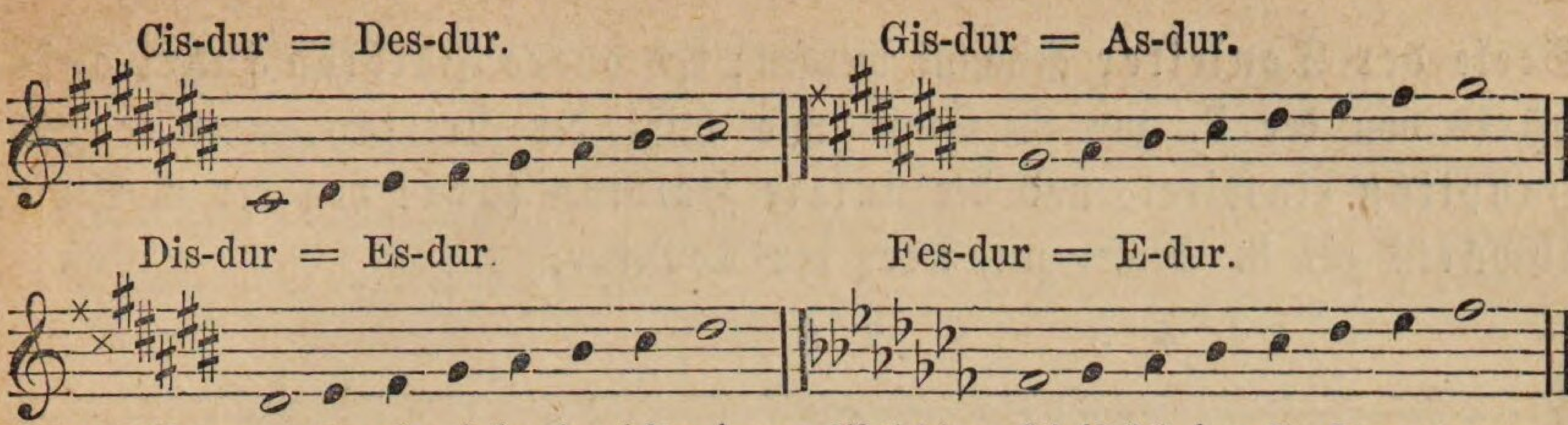
3. Die Tonarten auf den übrigen *eilf Tönen* der Musik werden durch *Transponiren* (§ 4. 1) gebildet; mehrere derselben können sowohl mit ♯ als ♭ Zeichen geschrieben werden, und haben deßhalb den Namen „*enharmonische Tonarten*“ (§ 4. 2); diese müssen dem Schüler ebenso geläufig sein, wie die Tonarten mit wenigen Versetzungszeichen: man übe daher alle Tonarten auf folgende Weise im 4/4 und 3/4 *Takte* in *langsamem Tempo singend* ein*):



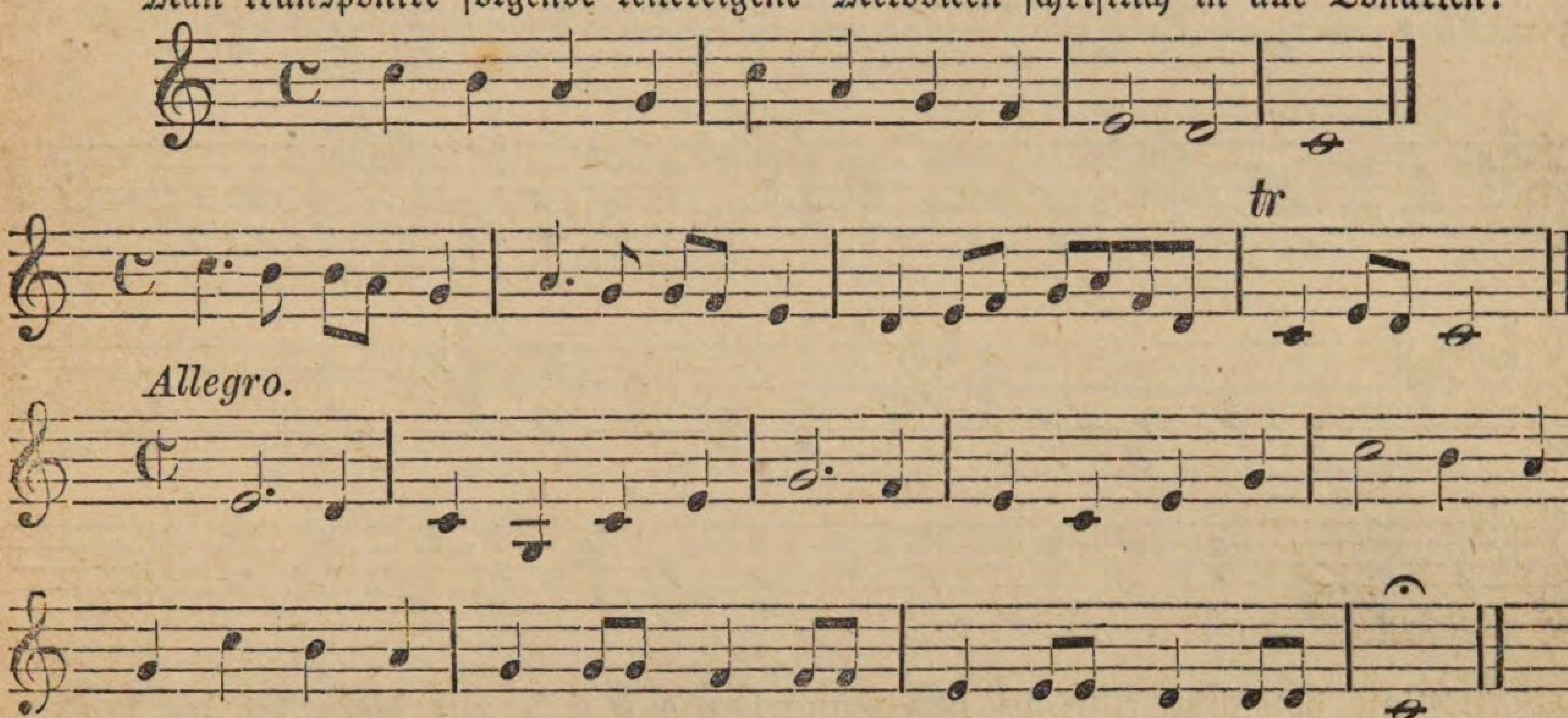
Enharmonische Tonarten.



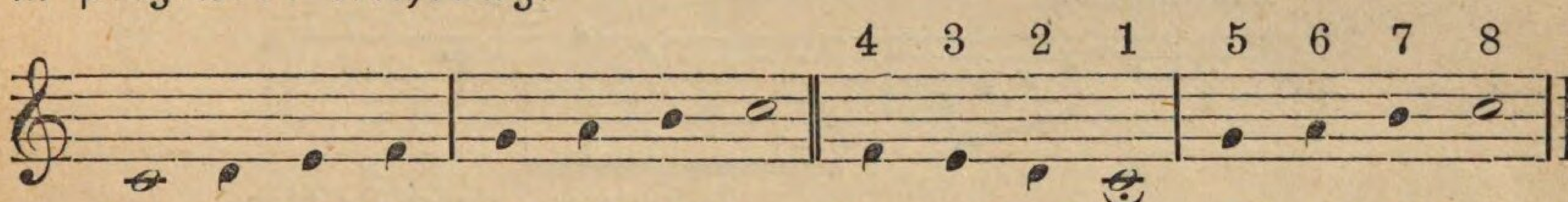
*) Pianisten und angehenden Organisten sind die in „Winklers allgemeiner Musiklehre“ angedeuteten praktischen Fingerübungen besonders zu empfehlen (siehe Seite 203 und 229 des genannten Lehrbuches).



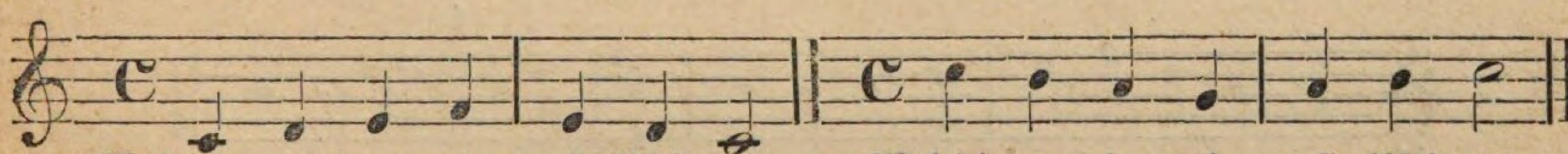
Man transponire folgende leitereigene Melodieen schriftlich in alle Tonarten:



4. Die Tonleiter besteht aus zwei Halbleitern, von denen jede zum Hauptton führt, die untere Halbleiter in fallender, und die obere in steigender Richtung:



Untere Halbleiter. Obere Halbleiter. Untere Halbleiter. Obere Halbleiter.



Melodie aus der unteren Halbleiter. Melodie aus der oberen Halbleiter.



Melodie aus beiden Halbleitern.



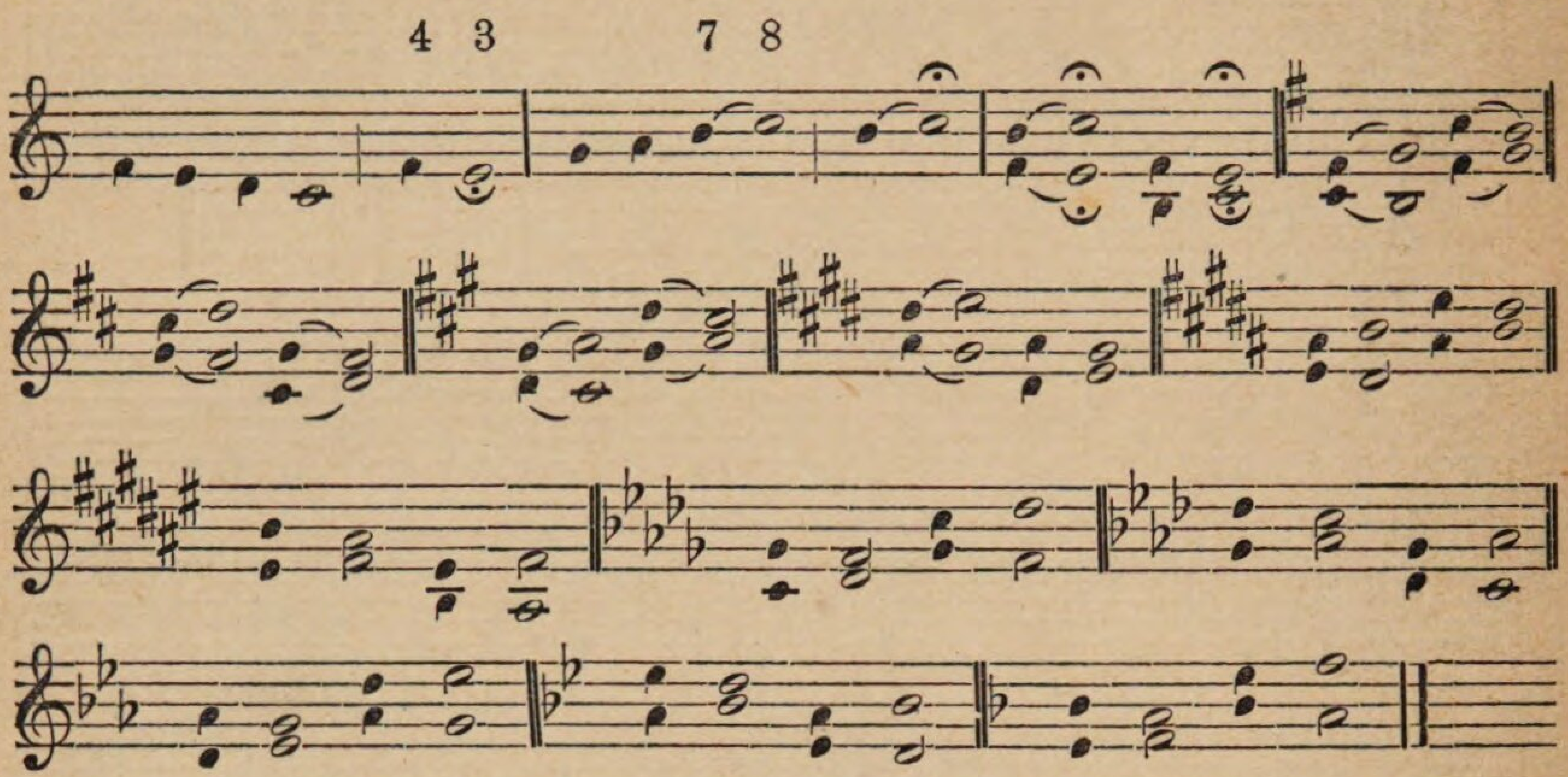
Man setze diese beiden Melodieen in die übrigen 11 Tonarten.

§ 6.
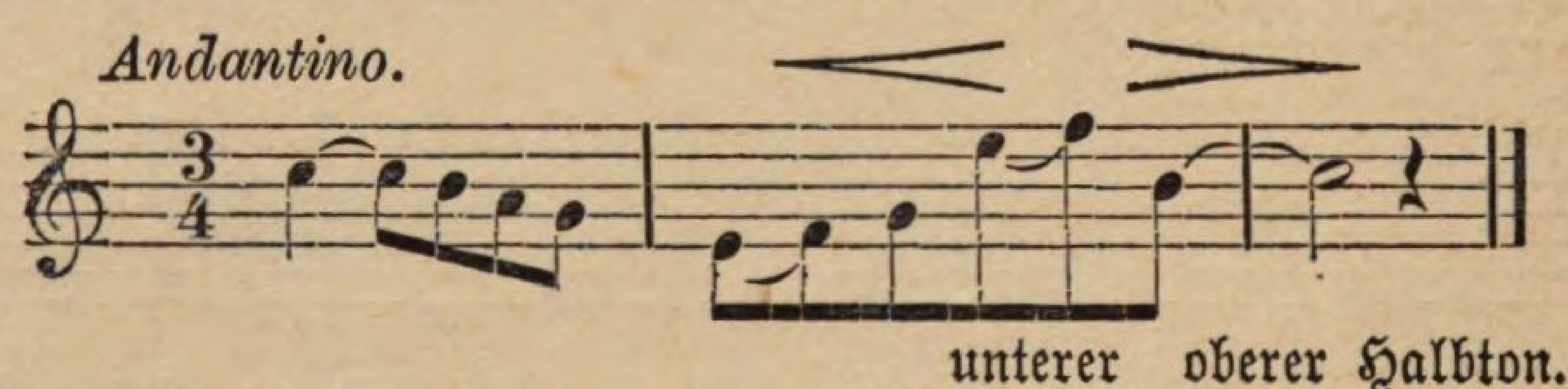
Die beiden Halbtöne der Leiter.

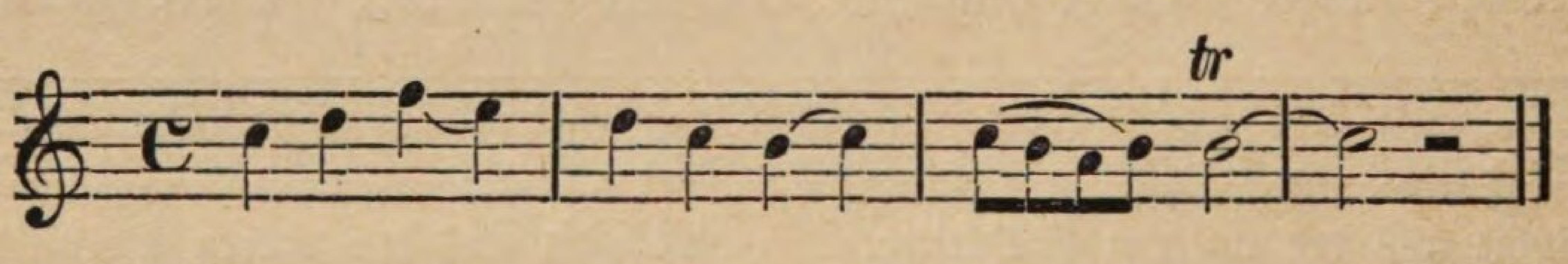
1. Auf der harten Tonart befinden sich zwei Halbtöne, welche das Hauptmerkmal derselben sind, und die empfindlichen Töne oder die

Seele der Tonleiter genannt werden; der obere Halbton führt aufwärts von der 7. zur 8. Stufe und heißt der Leitton, weil er den Hauptton einleitet, und der untere Halbton führt von der 4. Stufe abwärts zur 3. Stufe, zur Terz der Tonleiter:



Man bezeichne nun in den Tonarten des § 5 auf diese Art die Halbtöne mit gebogenen Linien und transponire folgende Melodieen, in welcher der weiche Charakter der Halbtöne hervortritt:
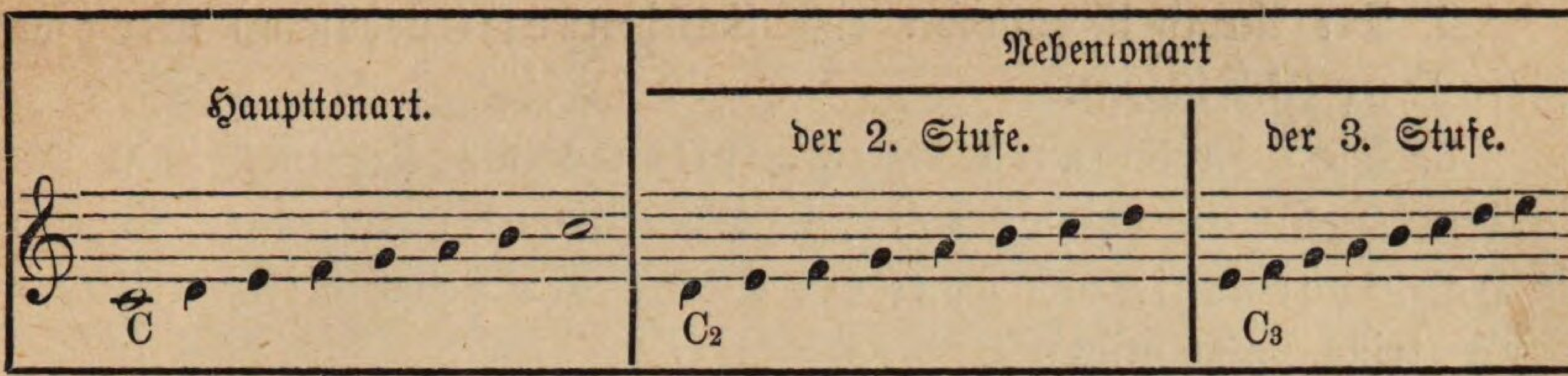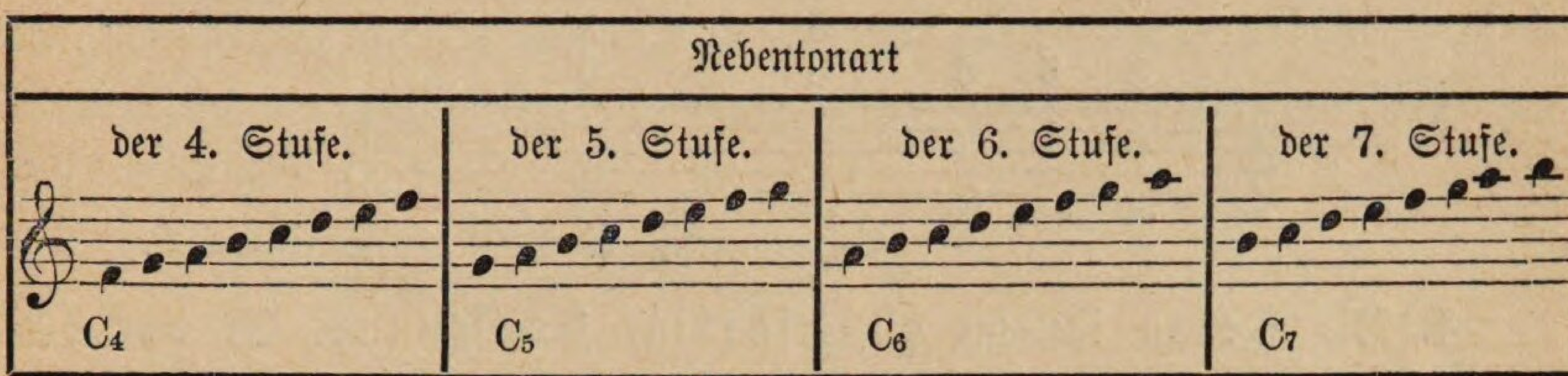




§ 7.
Haupt- und Nebentonarten.

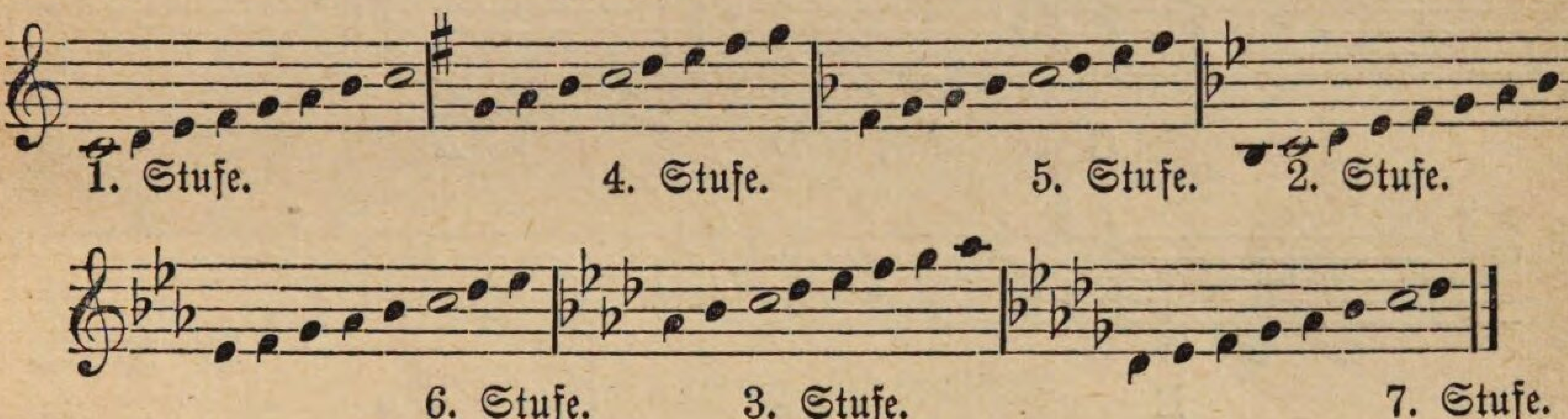
1. Scheidet man von jedem der sechs Nebentöne der Tonleiter (§ 5. 2) in den leitereigenen Tönen stufenweise fort, so entstehen die sechs Nebentonarten, welche zwar nur eine Nachahmung und Umkehrung der Haupttonart sind, aber durch die ihnen unterlegten Harmonieen, sowie durch den Stufenwechsel der Halbtöne eine charakteristische Tonweise oder Modulation hervorbringen; im Mittelalter nannte man daher diese Nebentonarten theils Kirchentonarten (im Choralgesang vorzüglich angewendet), theils altgriechische Tonarten.

Nach folgendem Muster setze man zu den übrigen Haupttonarten ihre Nebentonarten:
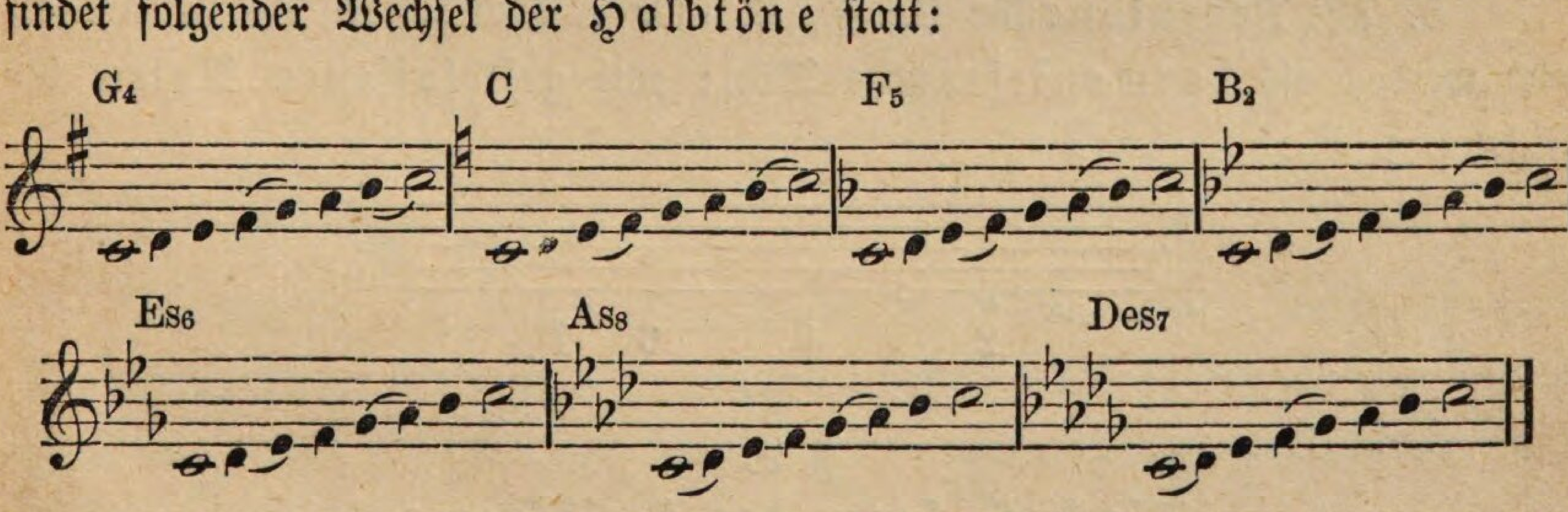




2. Ein Ton hat als leitereigen seinen Sitz auf sieben Haupttonarten, und ist daher mit diesen verwandt; so z. B. nimmt der Ton c folgende Stufen auf 7 Haupttonarten ein:



In den Tonarten D, A, E, H, Ges kommt der Ton c nicht mehr vor und ist daher leiterfremd.

3. In den sieben Tonarten, welche auf einem Tone möglich sind, findet folgender Wechsel der Halbtöne statt:



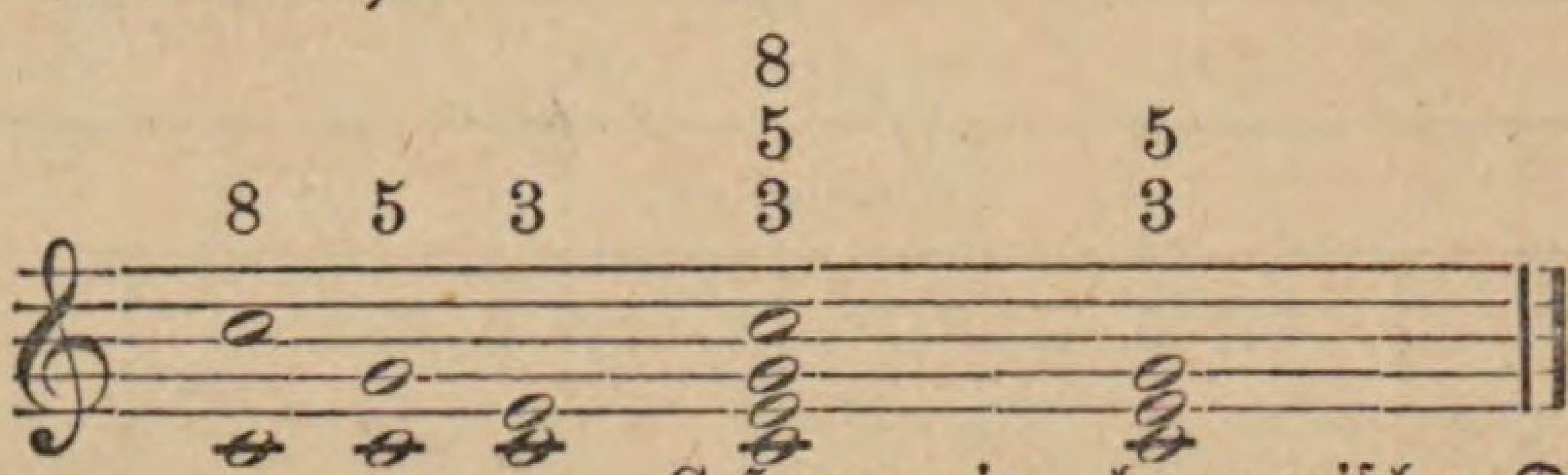
§ 8.

Die Durharmonie.

1. Accord (ad chorda, Concinent, Mitklang) nennt man den Zusammenklang von Tönen, welcher nach der Anzahl derselben ein Zweiklang, Dreiklang, Vierklang (Vielklang, Polyphonia) ist.

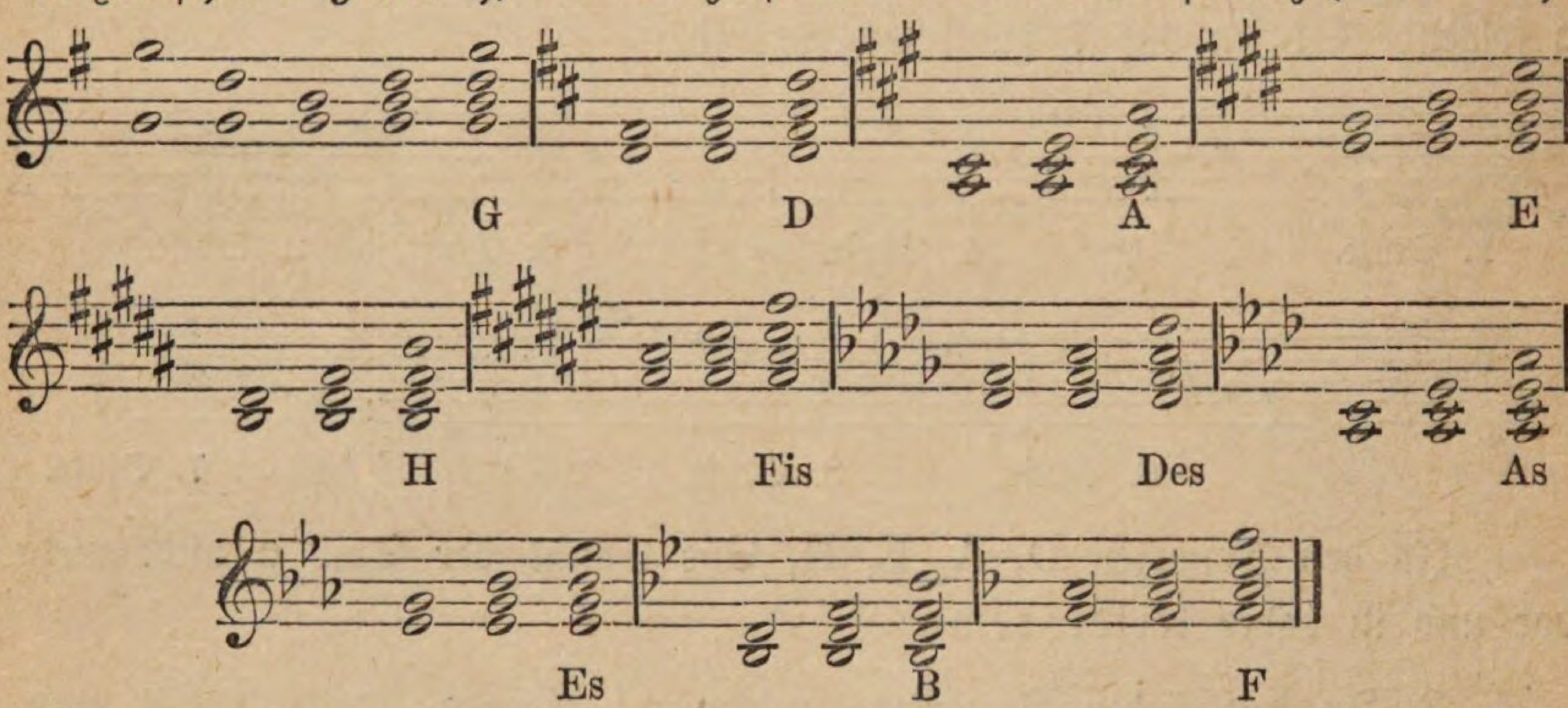
2. Der Accord ist entweder eine Consonanz (Wohlklang) oder eine Dissonanz (Uebelklang).

3. Die Consonanzen des Haupttones der Tonleiter sind: die Octav, die Quint und die Terz; sie bilden als vierstimmiger Accord die Hauptharmonie und ohne die Octav den harmonischen Dreiklang (trias harmonica).

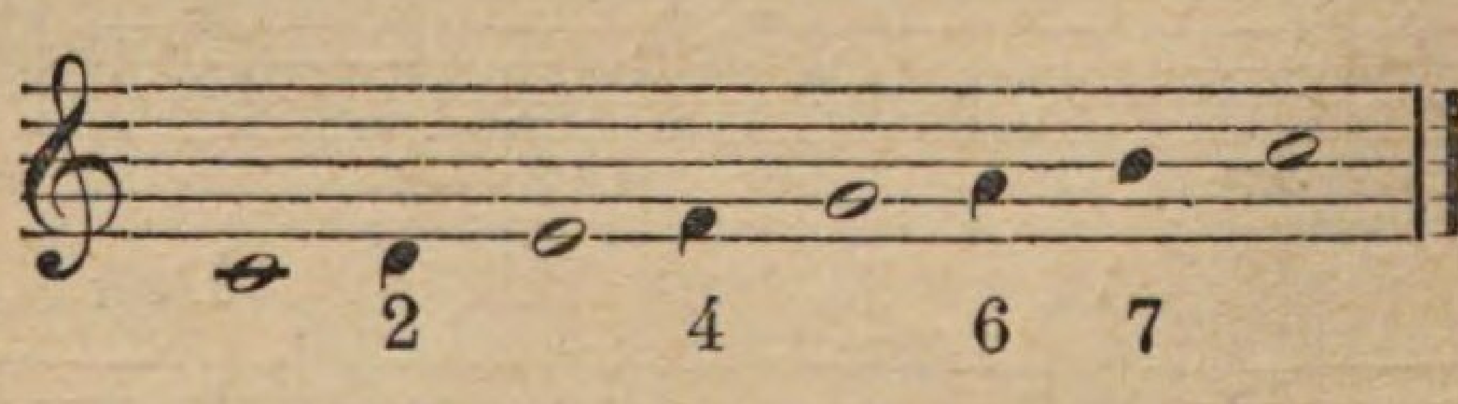


C-Harmonie. harmonischer Dreiklang C.

4. Die Octav ist eine gleichfarbige Consonanz, der verdoppelte Hauptton, und dient als Schluß und Verstärkung der Harmonie; die Quint ist die mächtigste Consonanz (deßhalb Dominante, die Herrschende genannt), die Terz ist die mittlere Consonanz (Mediante).



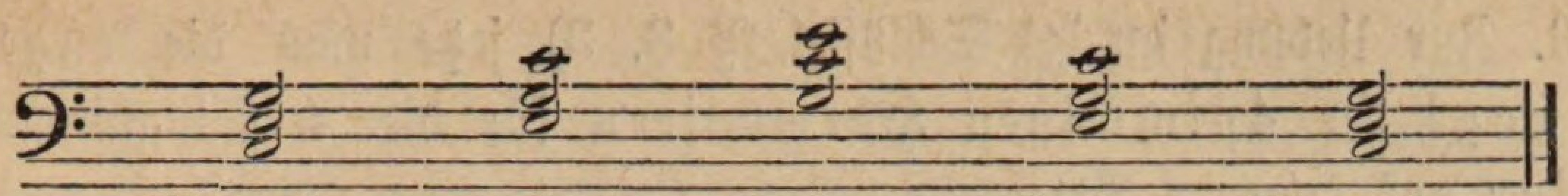
5. Die Nebentöne der 2., 4., 6. und 7. Stufe sind Dissonanzen und werden als harmoniefremde Töne mit geschlossenen Noten bezeichnet, z. B.:



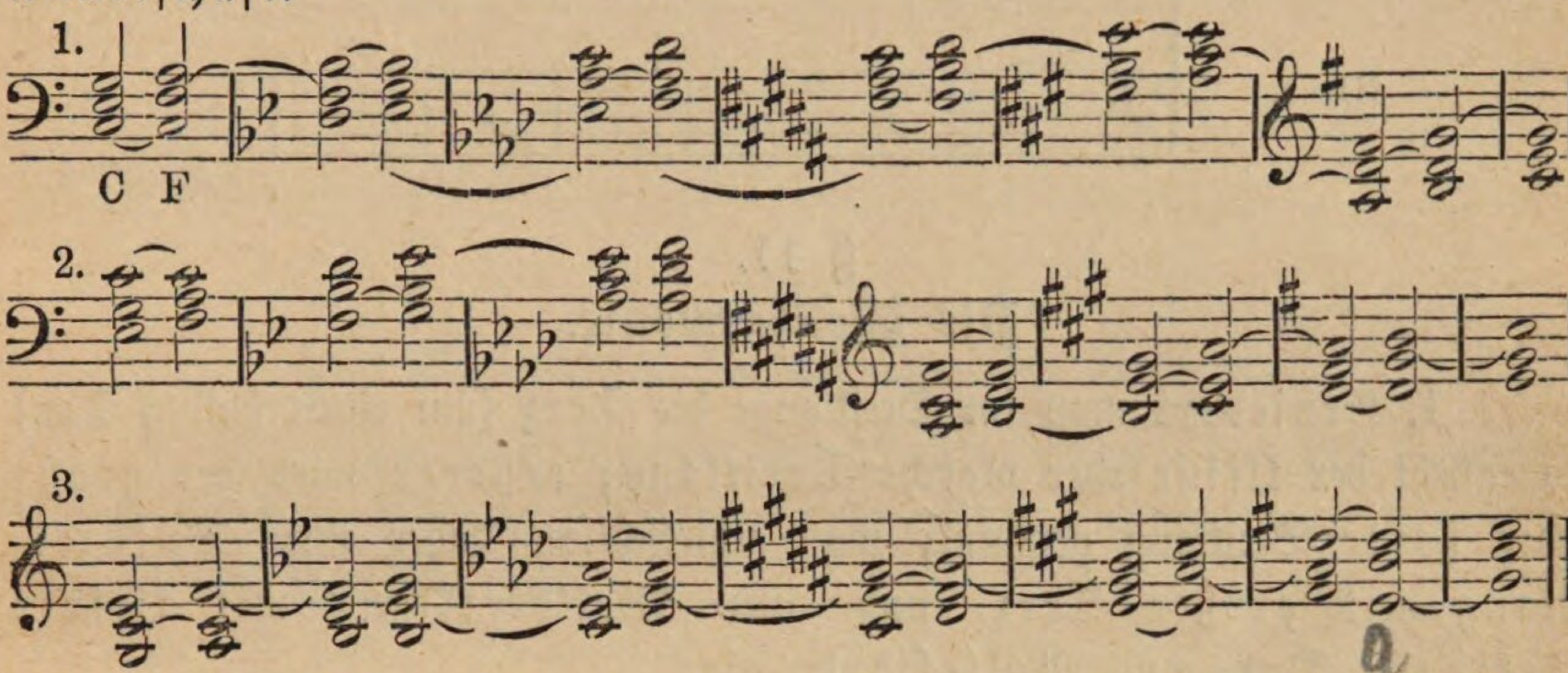
§ 9.

Die drei Lagen des Dreiklanges.

1. Der Dreiklang kann durch Versetzung des unteren oder oberen Tones um eine Octav zweimal umgekehrt werden (trias versa), und hat daher drei Lagen, nämlich eine Stammlage und zwei Umkehrungen; nach folgendem Beispiele setze man die übrigen Dreiklänge (in § 8) in die drei Lagen:

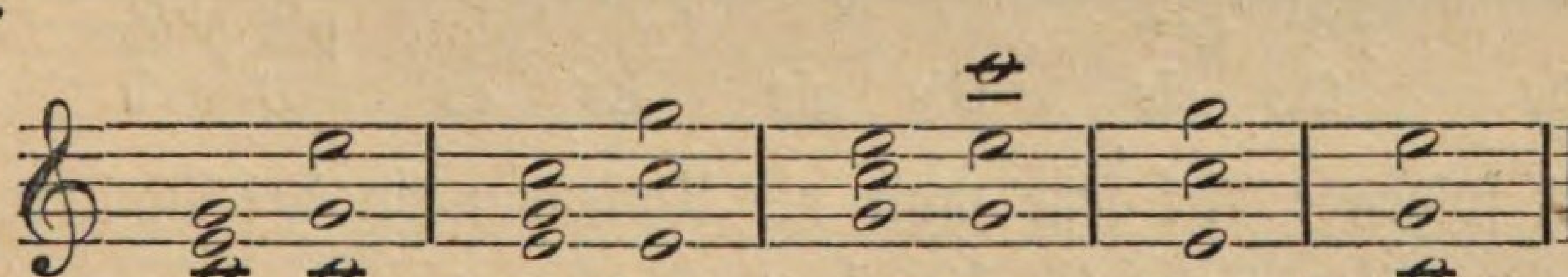


2. Um sich in der Erkenntniß der drei Dreiklangslagen zu üben, schreibe man unter folgende Dreiklangsfortschreitungen die treffenden lateinischen Buchstaben. Man sieht, daß in denselben immer ein Ton in zwei Dreiklängen enthalten ist, und daher liegen bleibt (wie das Bindungszeichen andeutet); diese Erscheinung nennt man harmonische Verwandtschaft:

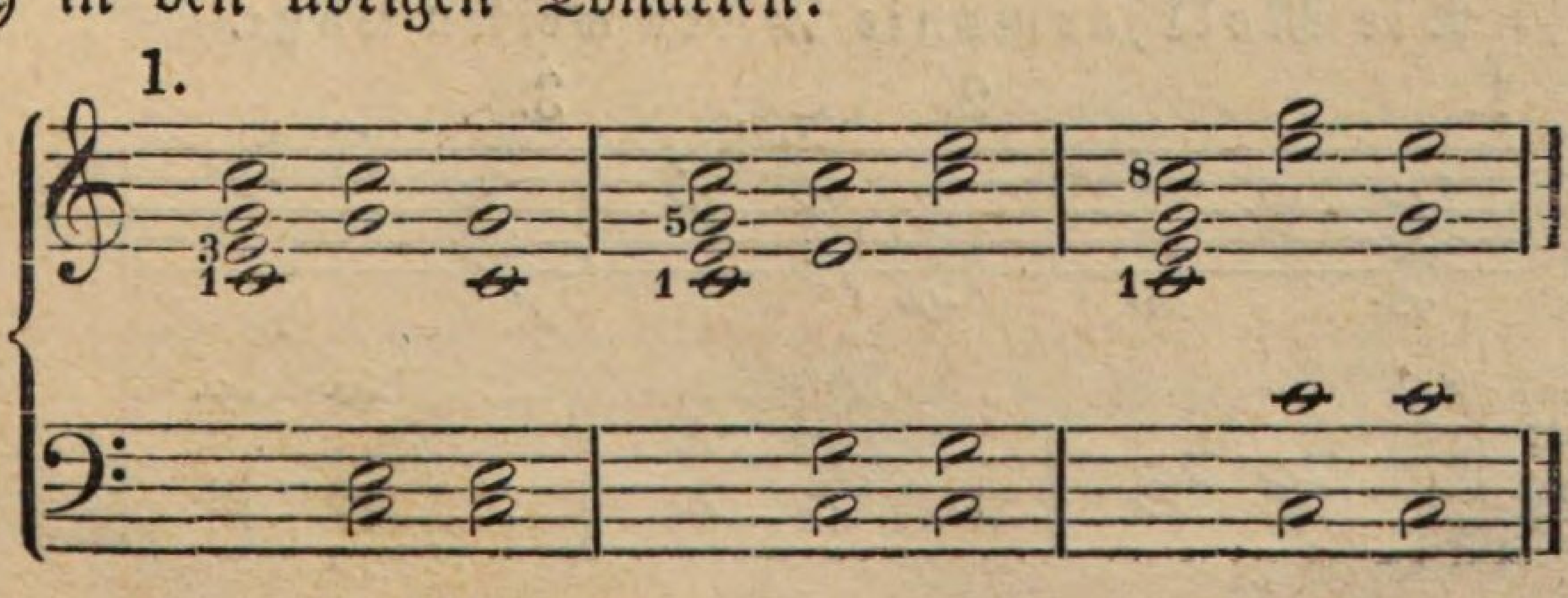


§ 10.
Die offene Harmonie.

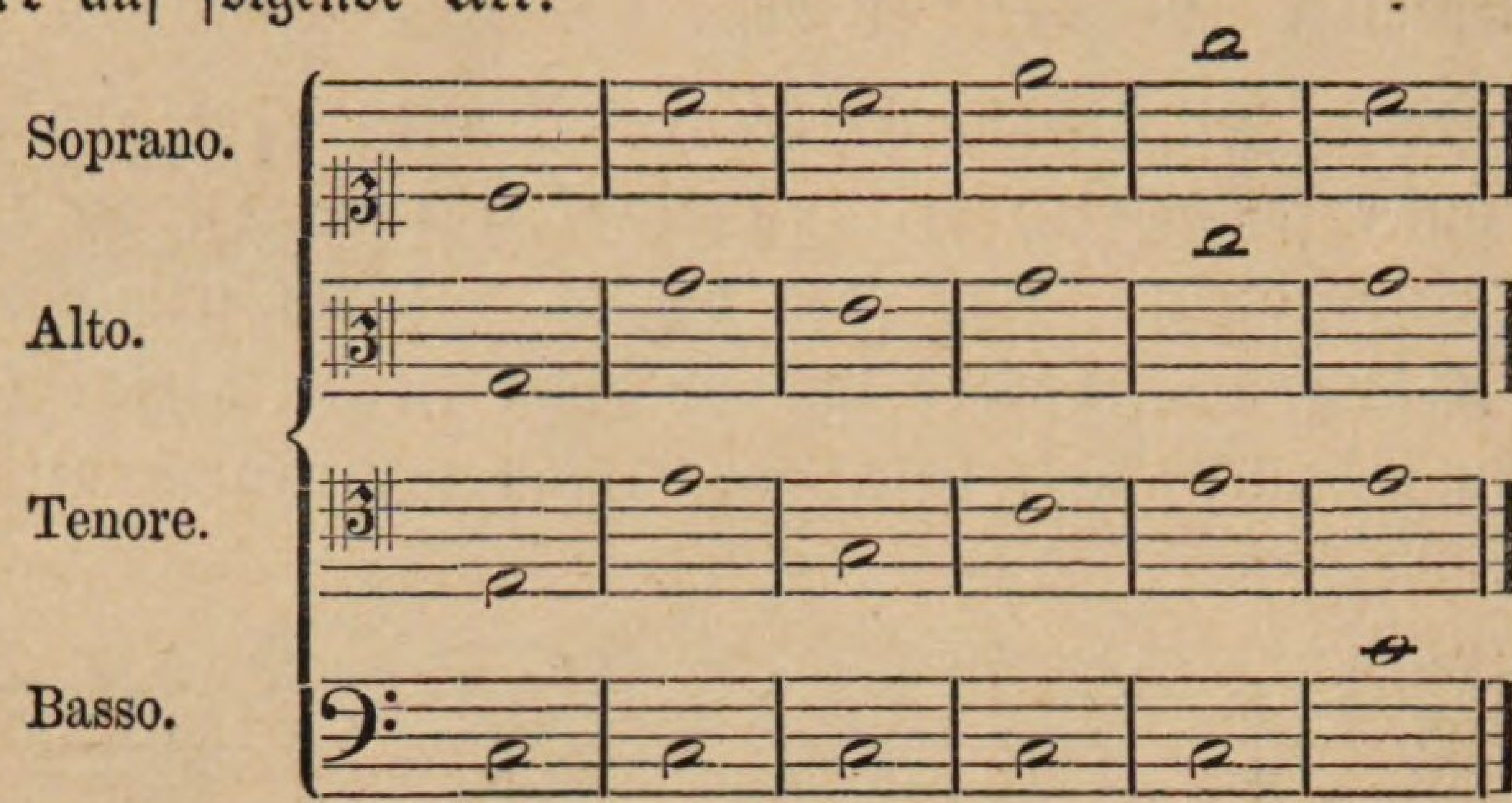
1. Versetzt man den mittleren Ton des Dreiklanges um eine Octav, so bildet sich aus dem geschlossenen Dreiklange der geöffnete (Trias clausa et aperta) aus der engen Lage die weite; auf folgende Art verwandle man die enge Lage der übrigen Dreiklänge in die weite (§ 8. 4):



2. Um die vierstimmmige Harmonie in die weite oder zerstreute Lage (Harmonia dispersa) zu bringen, versetzt man 1) Prim und Terz, 2) Prim und Quint, 3) Prim und Octav; ebenso verfahre man schriftlich in den übrigen Tonarten:
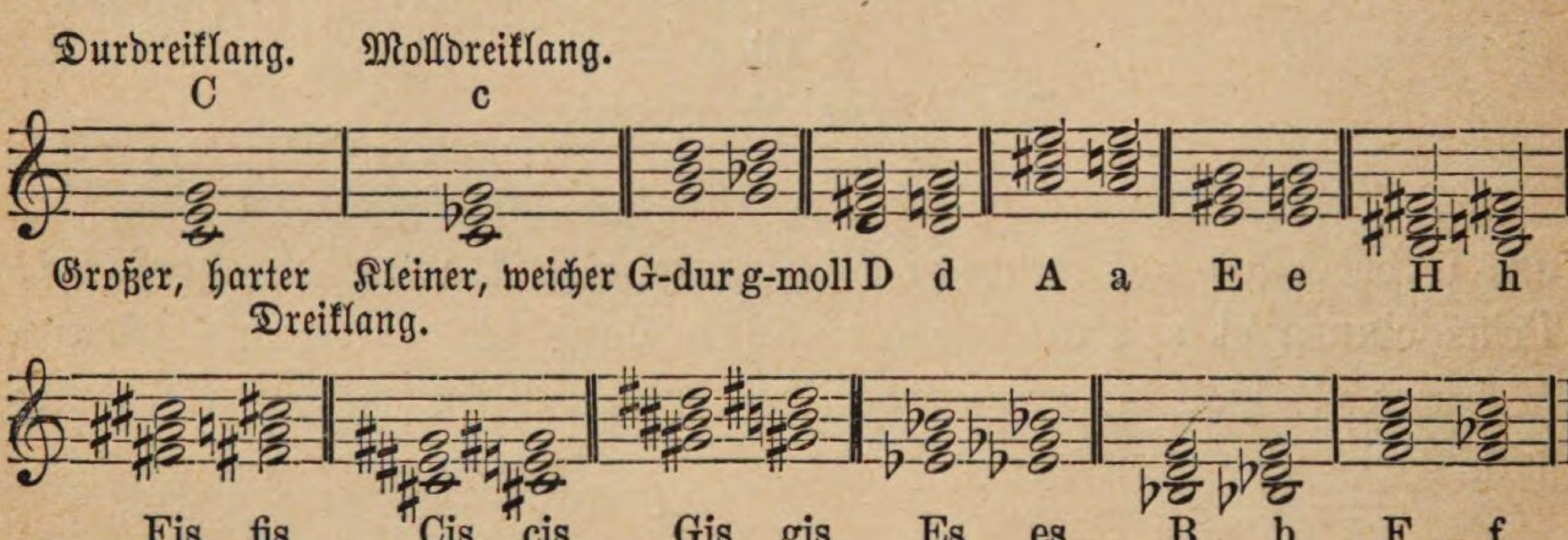


3. Zur Uebung im [C-]Schlüssel (§ 3. 3) setze man die enge und weite Lage der 4stimmigen Harmonieen für die 4 Singstimmen in Partitur auf folgende Art:

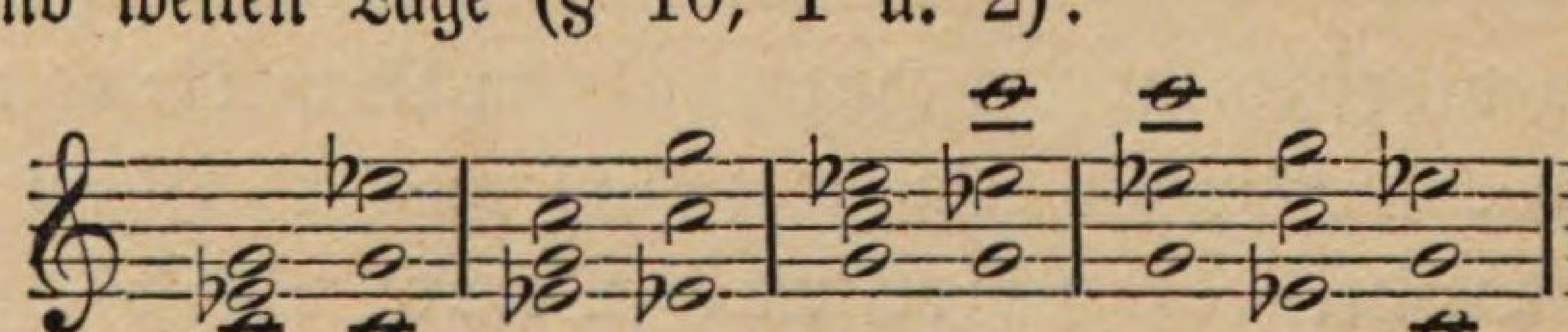


§ 11.
Die Mollharmonie.

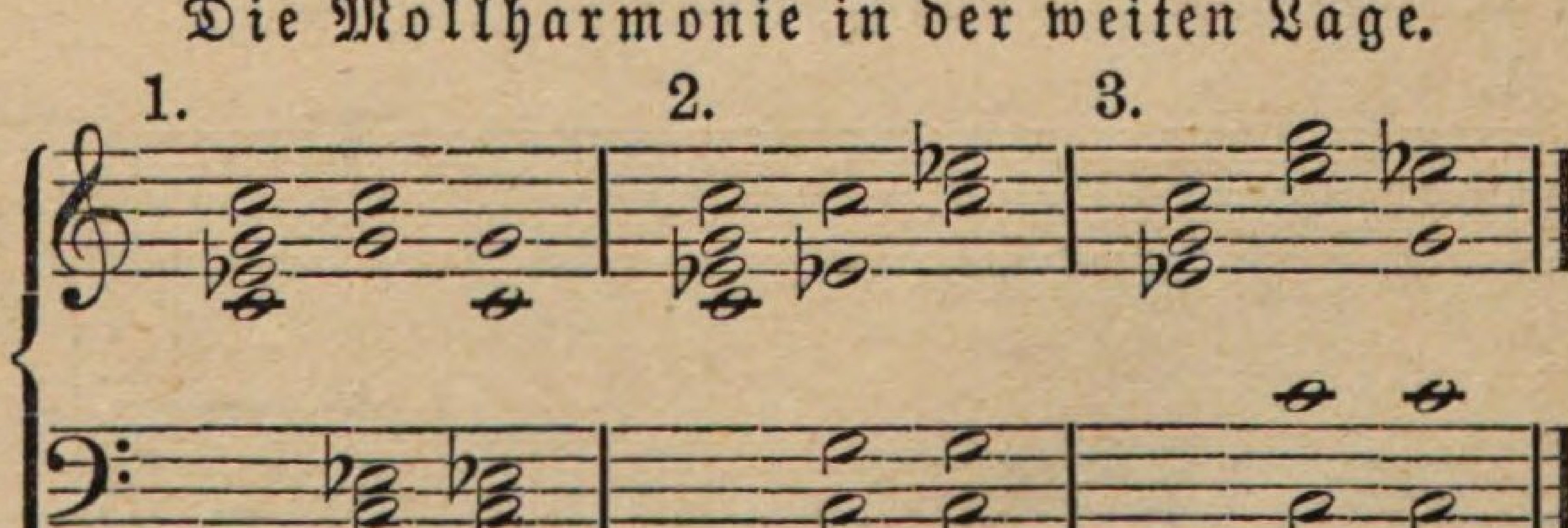
1. Erniedert man im Dreiklange die Terz (um einen halben Ton) so ensteht der kleine oder weiche Dreiklang; ersterer wird der große oder harte Dreiklang genannt; man unterscheidet daher einen Durdreiklang mit großer Terz, und einen Mollbreiklang mit kleiner Terz, eine Dur- und Moll-Harmonie:
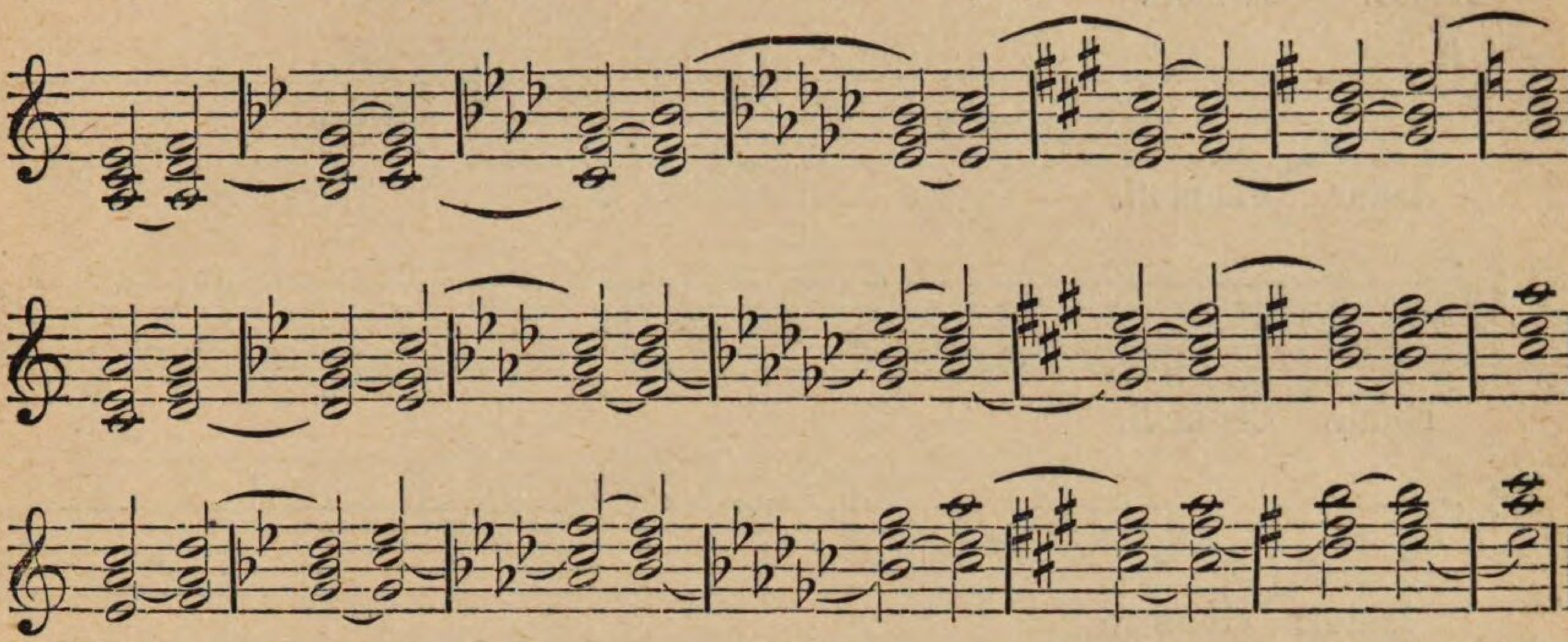


2. Auf folgende Art setze man die Umkehrungen der Mollbreiklänge in der engen und weiten Lage (§ 10, 1 u. 2):



Die Mollharmonie in der weiten Lage.



3. Unter folgende Fortschreitungen in Molldreiklängen setze man die treffenden *kleinen lateinischen* Buchstaben (das Bindungszeichen zeigt die Verwandtschaft von je zwei Molldreiklängen an) (§ 9. 2):

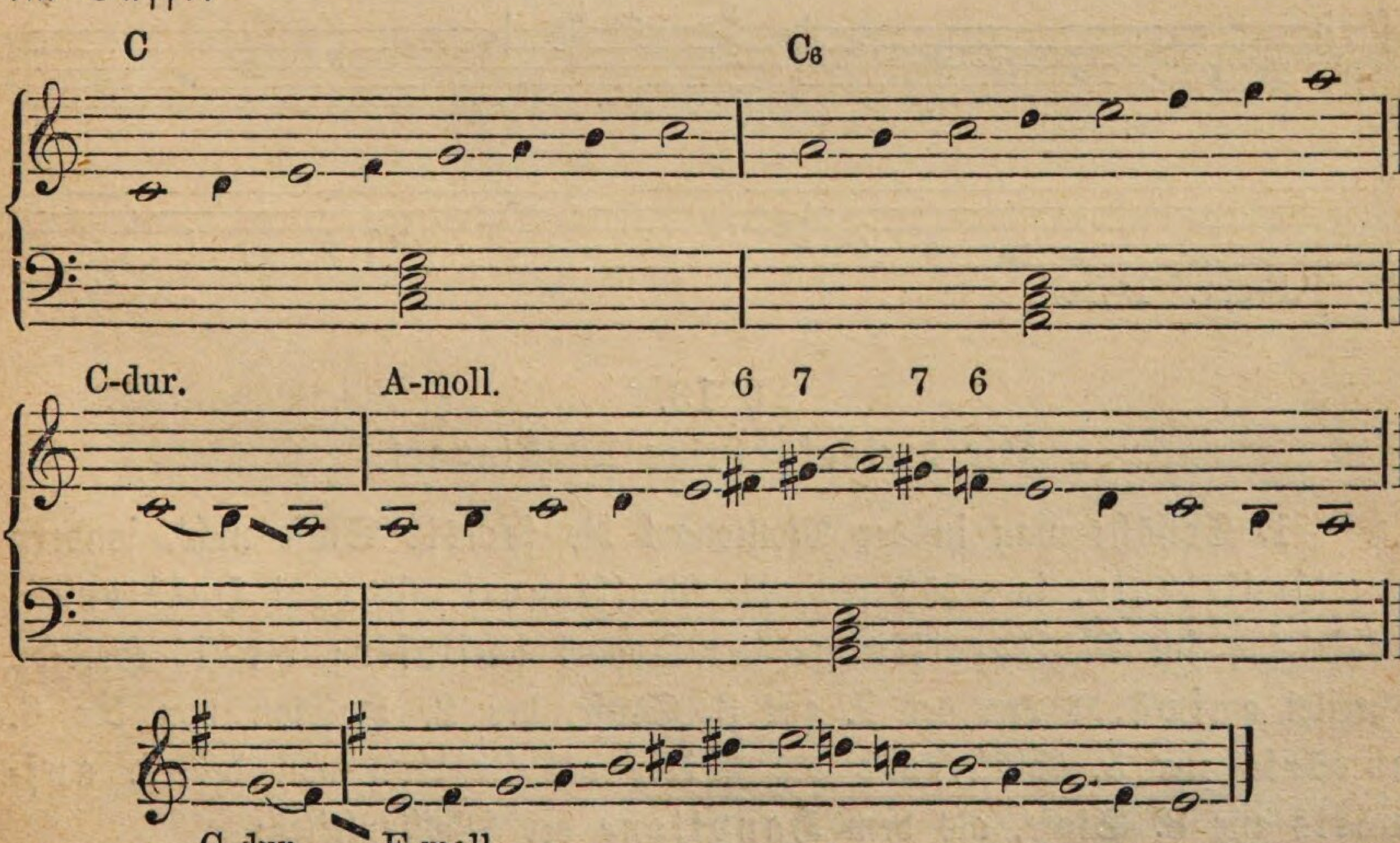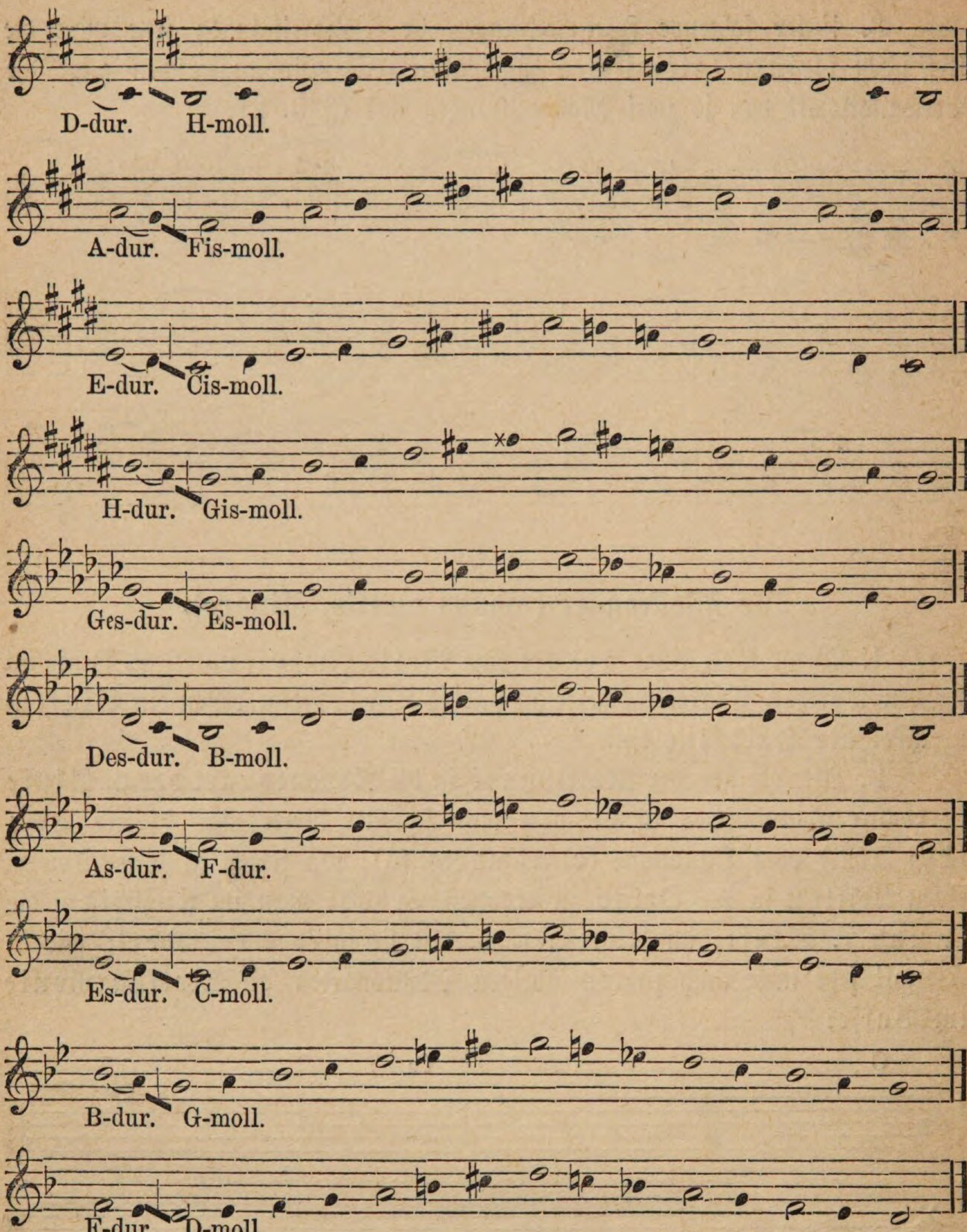


§ 12.

Die Molltonart (modus mollis, Minore).

1. Wenn man einer *Tonart* eine *Mollharmonie* unterlegt, so nimmt sie den *weichen* Charakter dieser an und es tritt in Folge dessen ein *Stufenwechsel der Halbtöne* ein.

2. Als Muster der *Molltonart* ist die *Nebentonart* der 6. Stufe in C-dur angenommen (§ 7): oder man schreitet kürzer eine *kleine Terz* (1½ Töne) vom Haupttone (c) *abwärts* (a); um jedoch in dieser Tonart einen *Leitton* in die *Octav* zu erhalten, *erhöht* man im *Aufsteigen* die 6. *und* 7. *Stufe*; im *Absteigen* werden sie *wieder erniedert*; wie in A-moll setze man auch zu den übrigen Molltonarten die *Mollharmonie* im *Basse*:

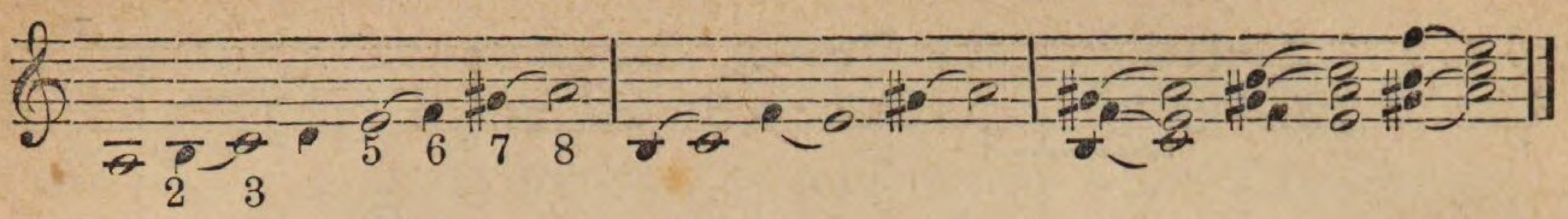




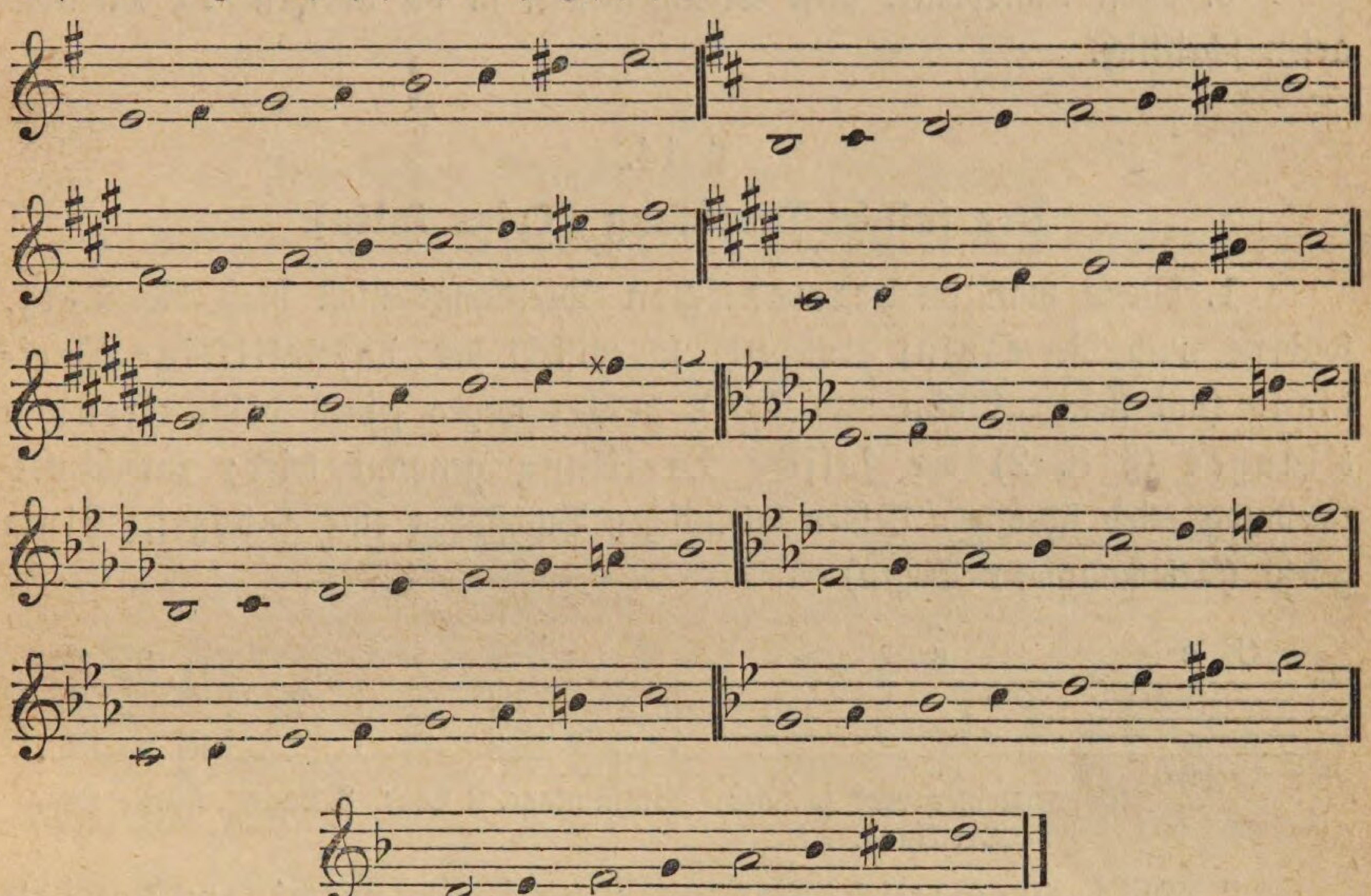
§ 13.

Die dreihalbtönige Molltonart.

1. Erhöht man in der Molltonart die *sechste* Stufe nicht, sondern nur die *siebente*, so erhält man die *Molltonart* mit *drei Halbtönen*, welche sich im *Molldreiklange* der Tonart *auflösen*; der 1. Halbton schreitet *aufwärts* von der 2. zur 3. Stufe, der 2. Halbton von der 6. *abwärts* zur 5. Stufe, und der *dritte* als *Leitton* von der 7. aufwärts zur 8. Stufe, als dem *Haupttone* der Molltonleiter:

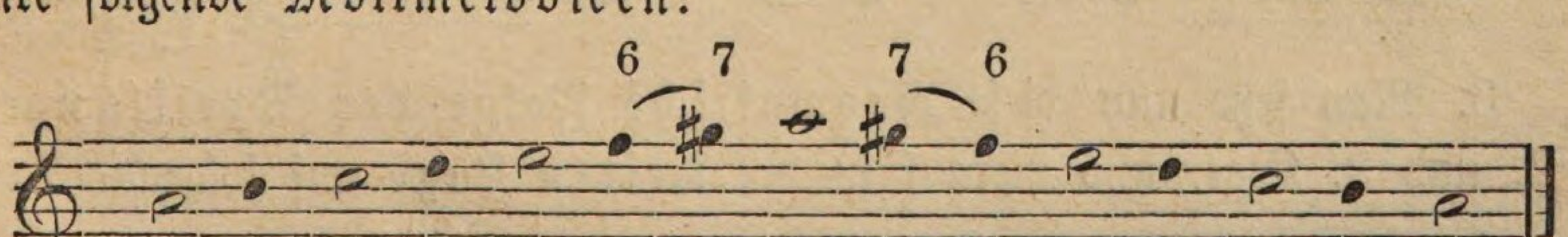


2. Man bezeichne nun auch in folgenden Tonarten die drei Halbtöne, setze sie zusammen, und löse sie im Molldreiklange auf; diese Uebung muß schriftlich geschehen:

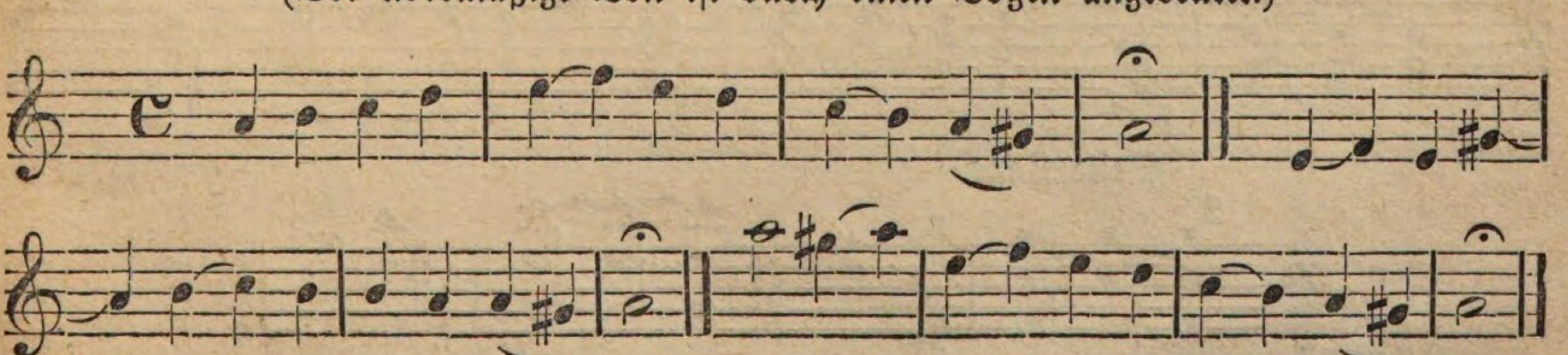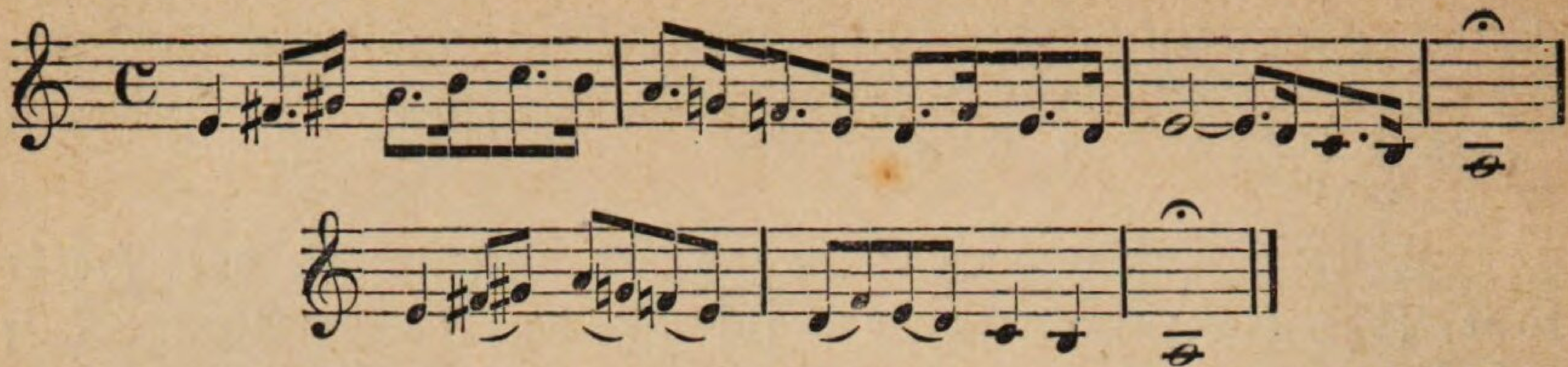


3. Diese drei Halbtöne sind das Hauptmerkmal der Molltonart, und bei der Aufstellung der Drei- und Vierklänge wird stets diese dreihalbtönige Molltonart zu Grunde gelegt.

4. Da sich auf dieser Tonart von der 6. zur 7. Stufe ein übermäßiger Ton befindet, welcher übel klingt, so wird in der Modulation, bei Bildung einer Mollmelodie, derselbe entweder umgangen, oder es muß die in § 12 aufgeführte Molltonart angewendet werden; man transponire folgende Mollmelodieen:



(Der übermäßige Ton ist durch einen Bogen angedeutet.)
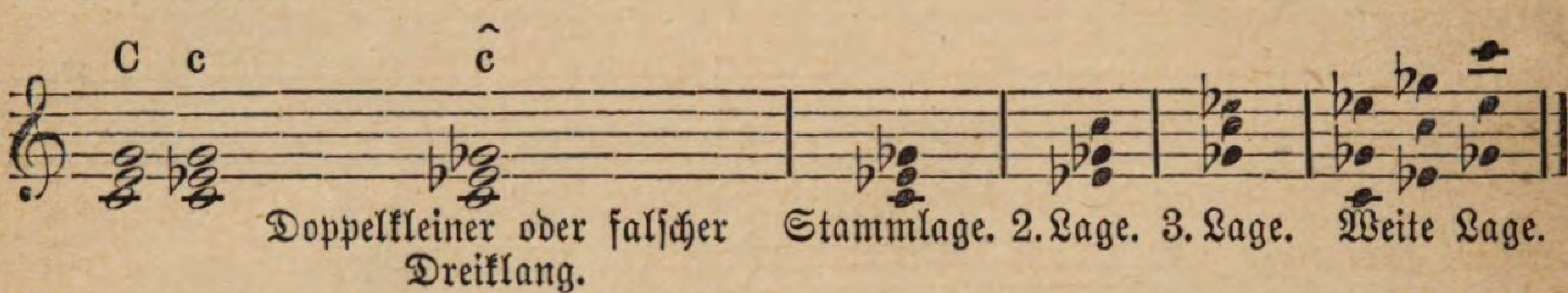




5. Man transponire diese Mollmelodieen in die übrigen 11 Molltonarten schriftlich.
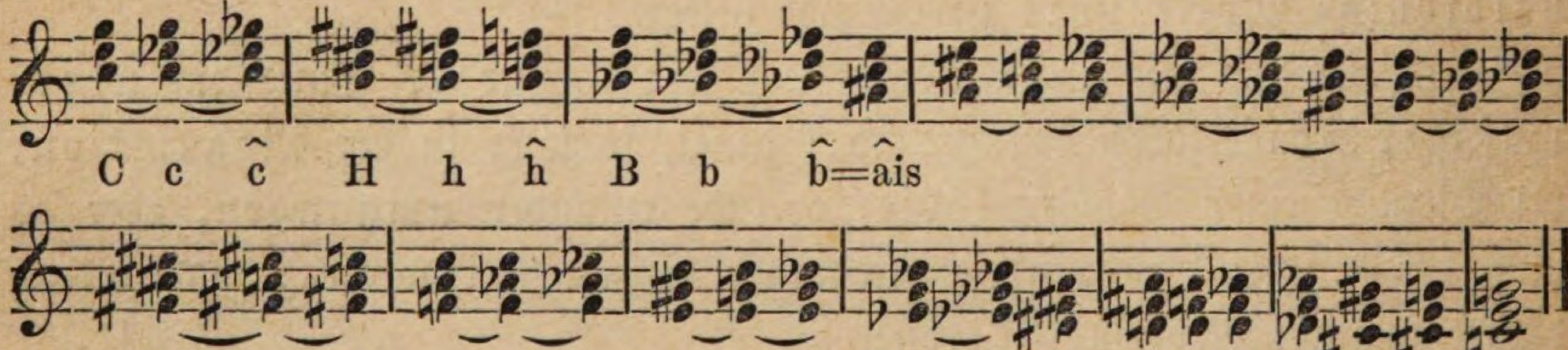
§ 14.

Der falsche Dreiklang (Trias falsa).

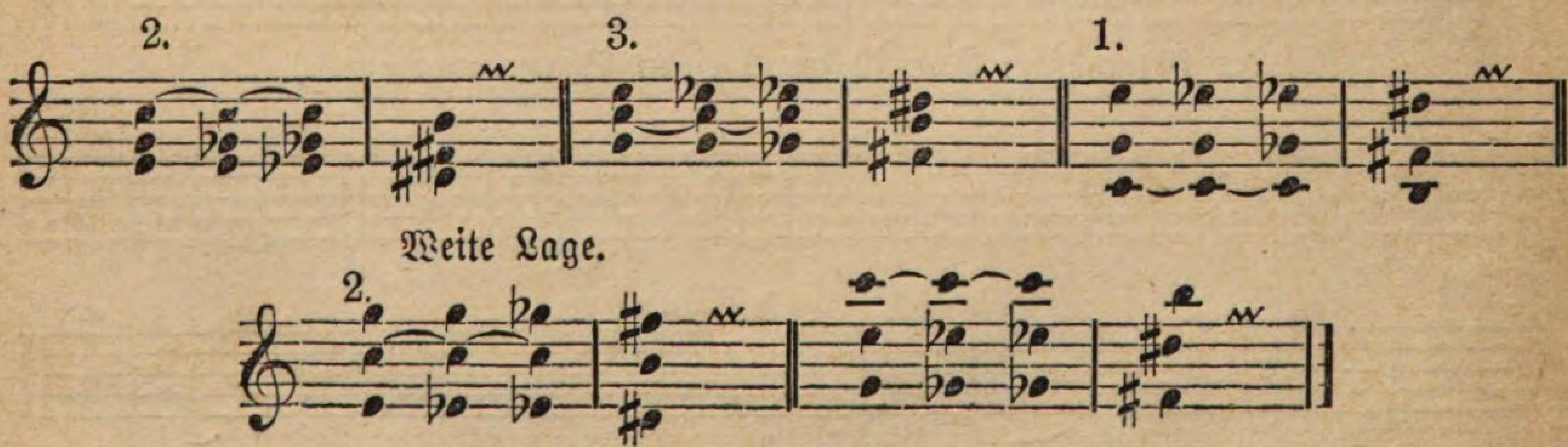
1. Wenn man im *harmonischen* Dreiklange nicht bloß die *Terz*, sondern auch die *Quint* erniedert, so entsteht der *doppeltkleine Dreiklang* (mit kleiner Quint und Terz), welcher wegen seines *dissonirenden Klanges* (§ 8. 2) der *falsche Dreiklang* genannt wird; zur Unterscheidung wird über dem kleinen lateinischen Buchstaben eine *gebogene Linie* gesetzt (Telemannscher Bogen).



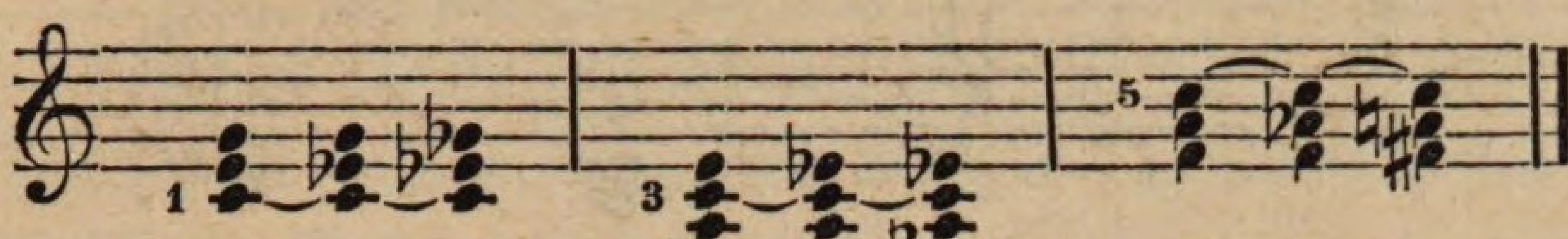
2. Durch *chromatische Veränderung* können auf *einem Tone* die *drei Dreiklangsarten* gebildet werden; unter die übrigen Dreiklänge setze man die treffenden *Buchstaben*:



3. Man setze nun diese *chromatische Folge* der *Dreiklänge* in die 2. und 3. Lage, und hierauf in der *weiten* Lage auf folgende Art:



4. Da ein Ton in neun Dreiklängen enthalten ist, so wird dadurch die harmonische Verwandtschaft und Mehrdeutigkeit bedeutend erweitert; so z. B. ist der Ton c in folgenden neun Dreiklängen enthalten:

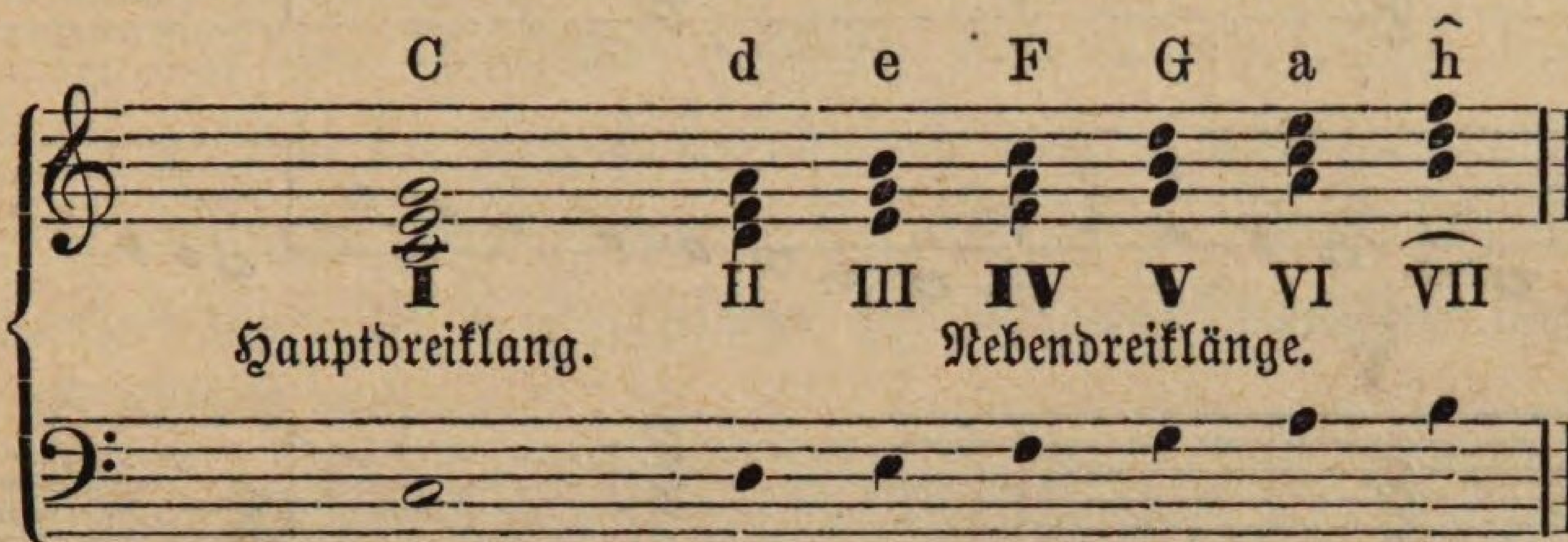


als Prim. als Terz. als Quint.

§ 15.

Die sieben Dreiklänge der Durtonart.

1. Auf der harten Tonart befinden sich folgende 7 Dreiklänge:
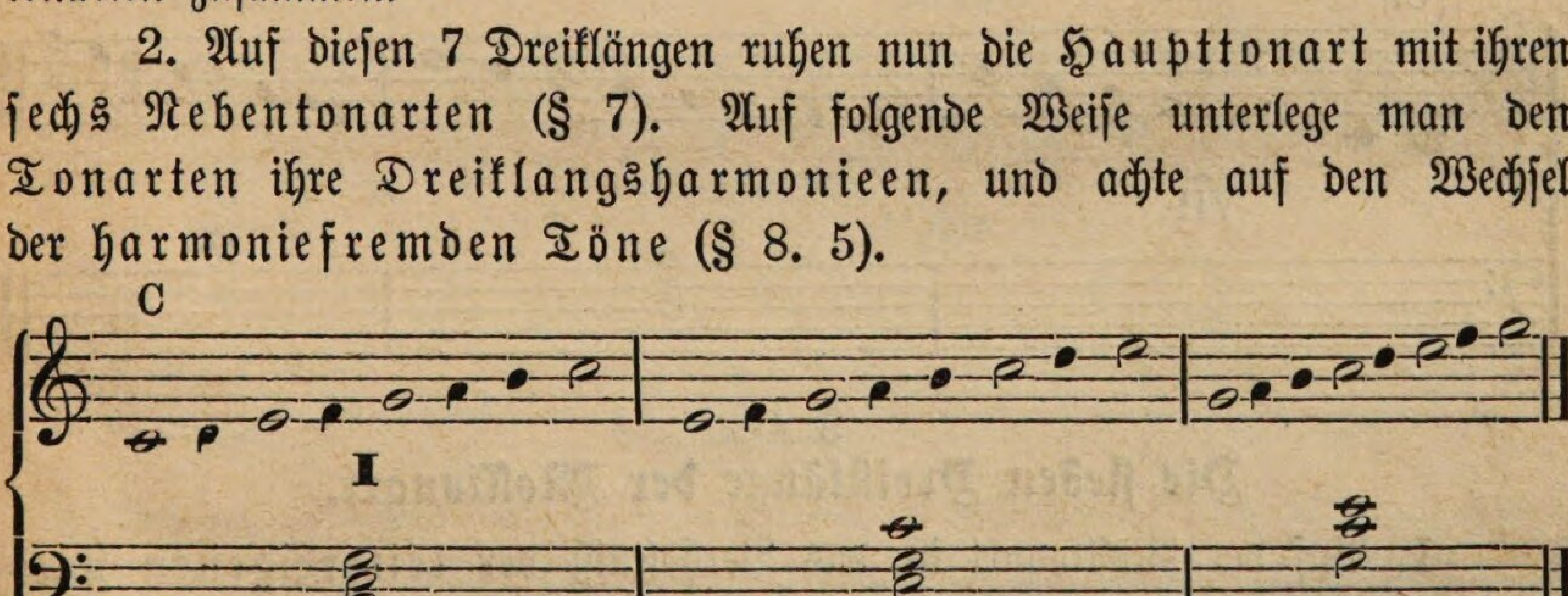


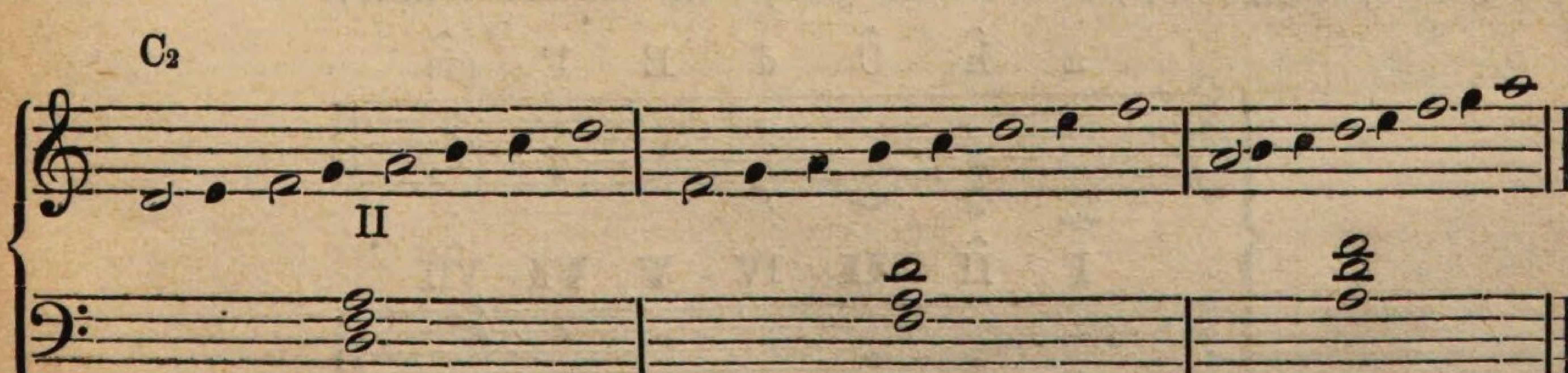
Der Dreiklang der I. Stufe ist der Hauptdreiklang, die übrigen 6 Dreiklänge sind seine Nebendreiklänge.

Die Dreiklänge der I. IV. und V. Stufe sind Durdreiklänge, die der II., III. und VI. Stufe Molldreiklänge, und auf der VII. Stufe befindet sich der falsche Dreiklang (VII).

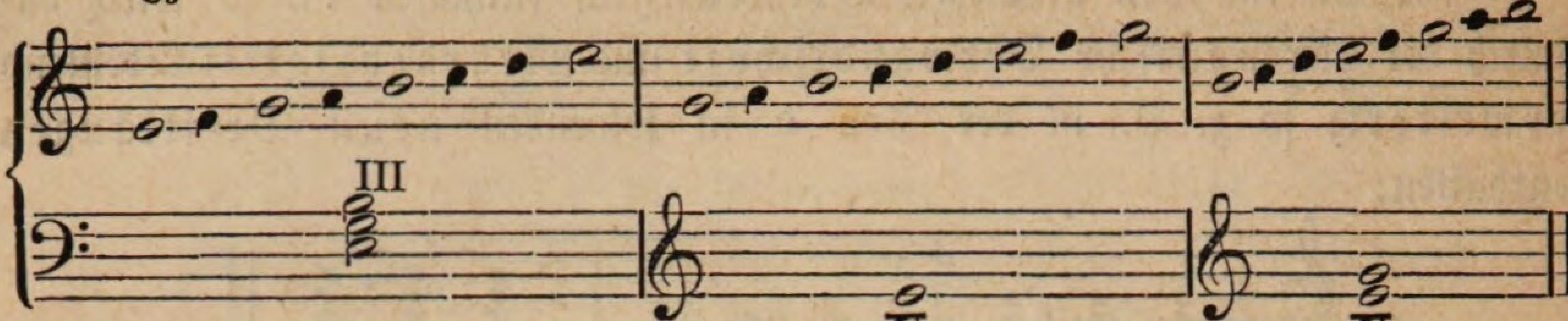
Auf diese Art stelle man auch die 7 Dreiklänge der übrigen 11 Durtonarten zusammen.

2. Auf diesen 7 Dreiklängen ruhen nun die Haupttonart mit ihren sechs Nebentonarten (§ 7). Auf folgende Weise unterlege man den Tonarten ihre Dreiklangsharmonieen, und achte auf den Wechsel der harmoniefremden Töne (§ 8. 5).

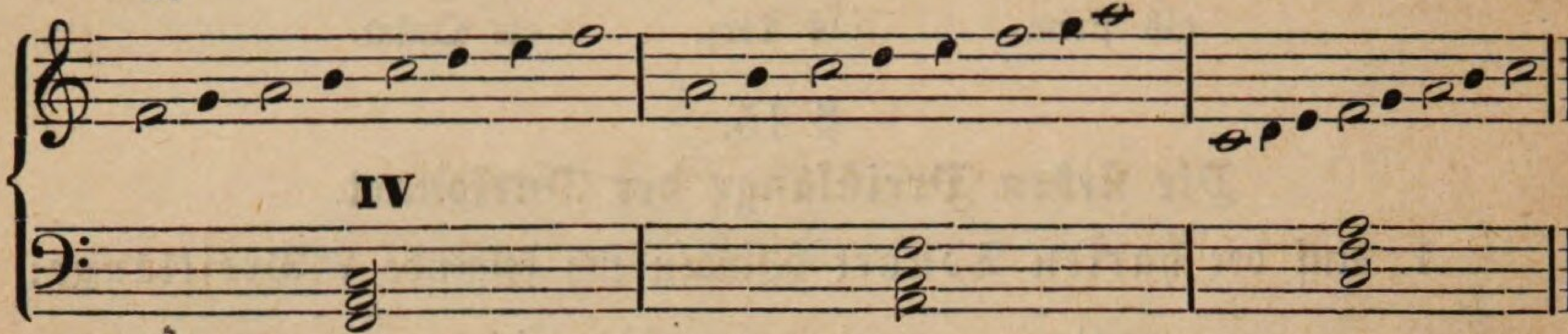




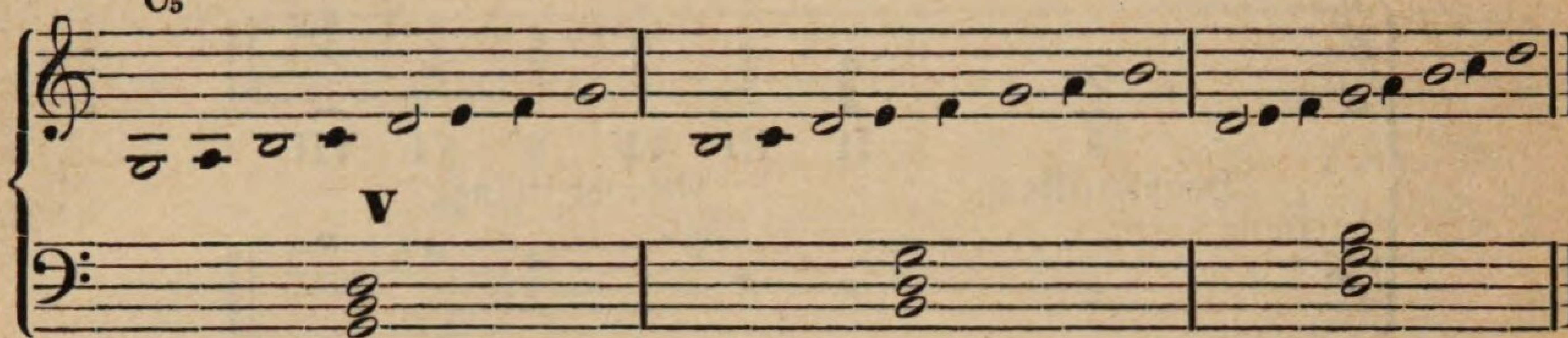
C3



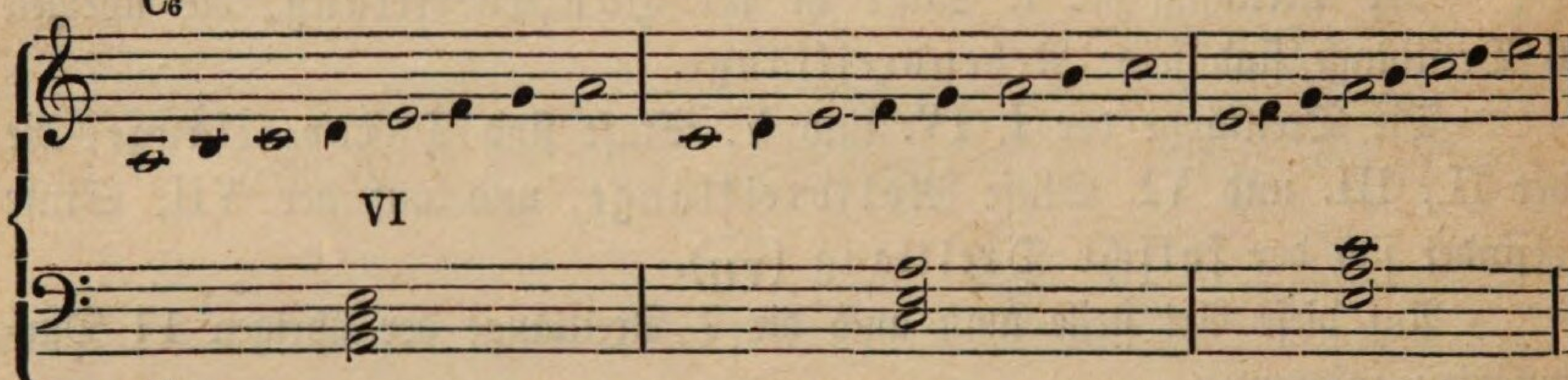
C4



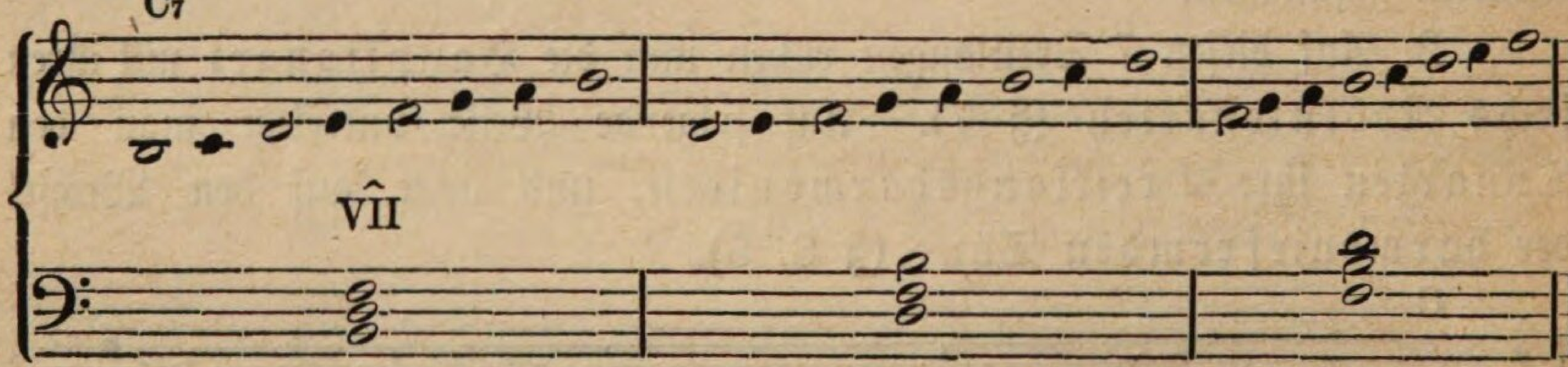
C5



C6
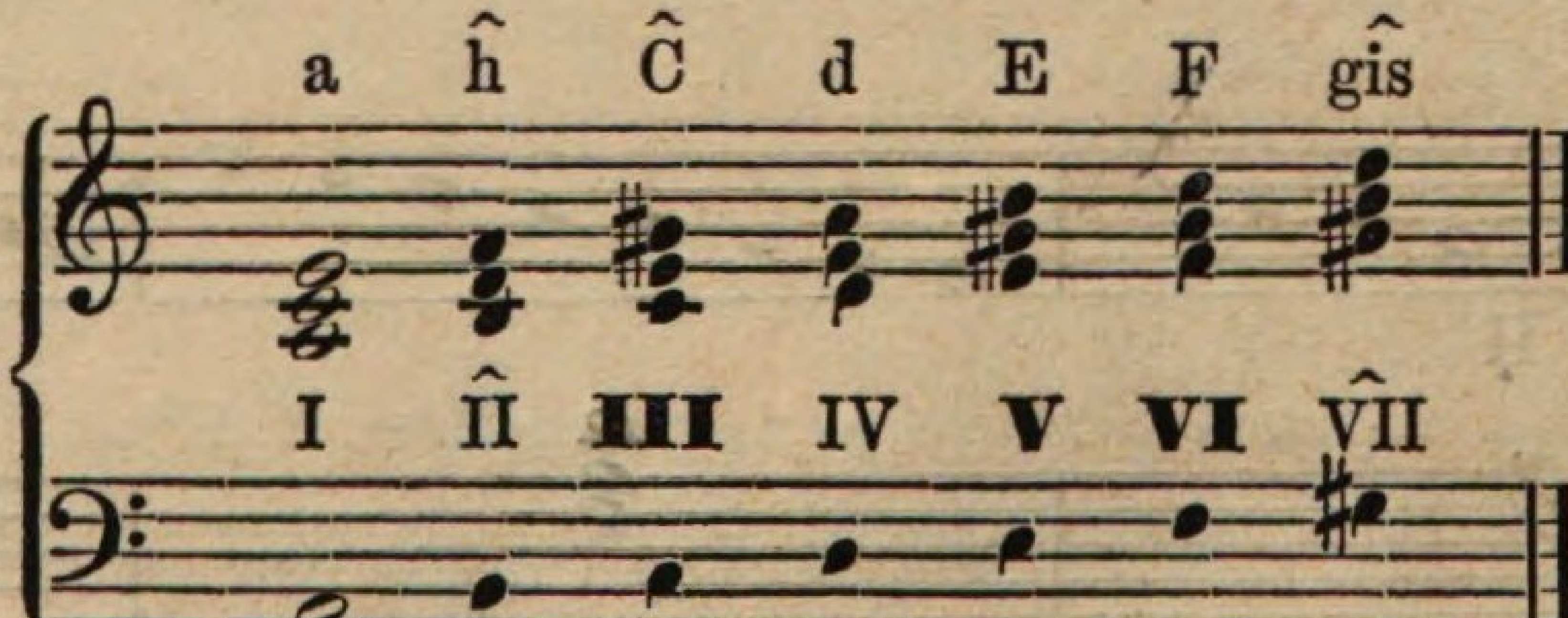


C7



§ 16.

Die sieben Dreiklänge der Molltonart.

1. Auf der Molltonart ist das Verhältniß der leitereigenen Dreiklänge wesentlich verschieden in Vergleich mit der Durtonart:



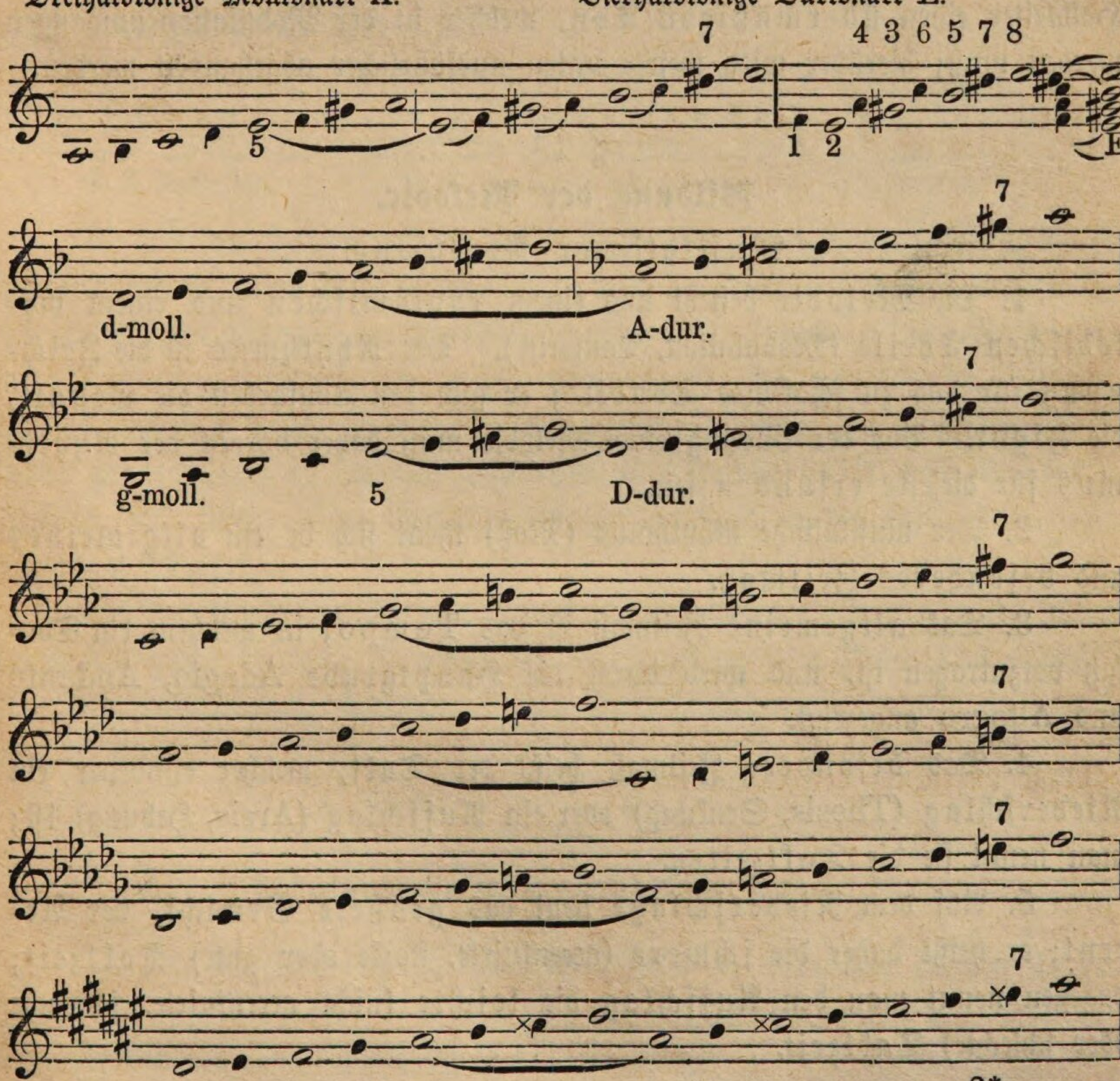
2. Der Hauptdreiklang I. und der Dreiklang der IV. Stufe sind Molldreiklänge, die Dreiklänge der V. und VI. Stufe sind Durdreiklänge, die Dreiklänge der II und VII. Stufe sind falsche Dreiklänge, und auf der III. Stufe befindet sich ein übermäßiger Dreiklang, welcher in der Folge weiter besprochen wird.

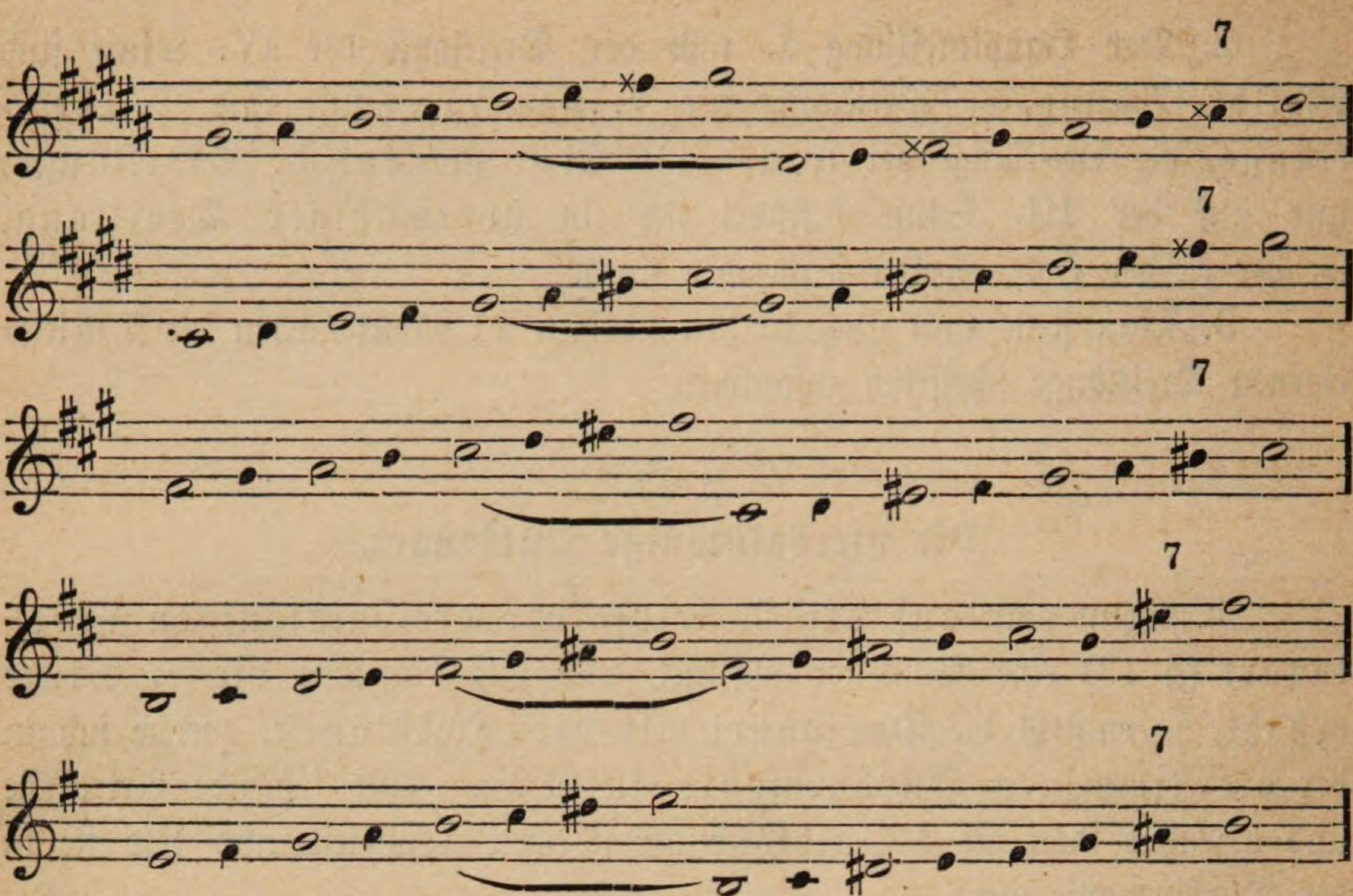
3. Man stelle nun auch in den übrigen 11 Molltonarten die 7 leitereigenen Dreiklänge schriftlich zusammen.

§ 17.
Die vierhalbtönige Durtonart.

1. Wenn man auf der 5. Stufe der dreihalbtönigen Molltonart (§ 13) eine Tonleiter aufstellt, und auf derselben die 7. Stufe erhöht, so entsteht die Durtonart mit vier Halbtönen, welche sich in der vierstimmigen Durharmonie auflösen. Auf folgende Art suche und bezeichne man die 4 Halbtöne der übrigen Tonarten, und löse sie in der Durharmonie auf:

Dreihalbtönige Molltonart A. Vierhalbtönige Durtonart E.





2. Die vierhalbtönige Durtonart enthält in der unteren und oberen Halbleiter einen übermäßigen Ton, welcher in der Modulation umgangen werden muß; hierüber wird weiter unten ausführlicher abgehandelt werden.

§ 18.
Bildung der Melodie.
Musikalischer Rhythmus.

1. Die Melodie besteht aus einem rhythmischen und einem melodischen Theile (Modulation, Tonweise). Der Rhythmus ist die Zeichnung für das zu schaffende Tonbild; er gibt den Tonfarben die Gestalt, die Figur. Vor der Bildung einer Melodie muß daher vorerst der Rhythmus für dieselbe erfunden sein.

2. Der musikalische Rhythmus (Maß) theilt sich in ein allgemeines und besonderes Zeitmaß.

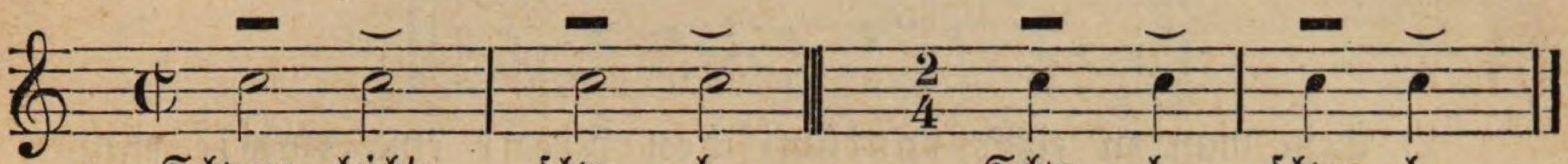
3. Das allgemeine Zeitmaß ist das Tempo, in welchem ein Tonsatz vorzutragen ist, und wird durch die Hauptgrade Adagio, Andante und Allegro angezeigt.

4. Das besondere Zeitmaß heißt der Takt, welcher entweder ein Niederschlag (Thesis, Senkung) oder ein Aufschlag (Arsis, Hebung) ist; man nennt sie die Taktzeiten.

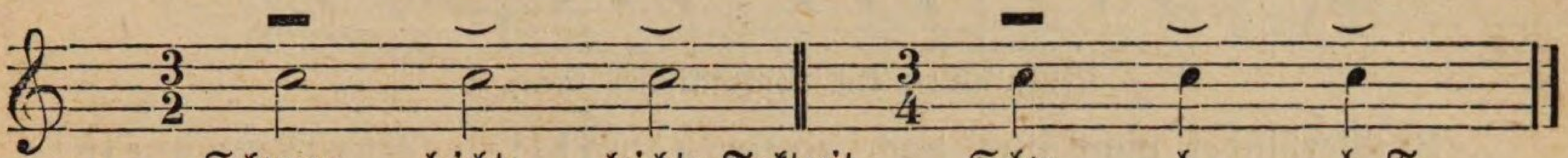
5. Auf dem Niederschlage liegt das größere Gewicht, der Accent; er heißt daher die schwere (accentuirte, starke oder gute) Taktzeit; dagegen nennt man den Aufschlag die leichte (nicht accentuirte, schwache oder schlechte) Taktzeit.

6. Nach Verhältniß der Taktzeiten bilden sich zweierlei Taktarten:

a) die zweitheilige oder gerade Taktart mit einer schweren und einer leichten Taktzeit.

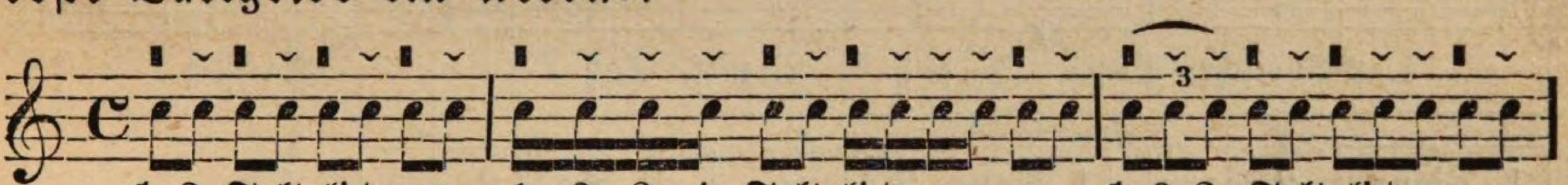


b) die dreitheilige oder ungerade Taktart mit einer schweren und zwei leichten Taktzeiten:



Aus diesen einfachen Taktarten werden die zusammengesetzten gebildet, der 4/2, 4/4, 6/8, 9/8 Takt u. s. w.

7. Wenn eine Taktzeit in zwei oder mehrere Zeiten, die man Takttheile oder Taktglieder nennt, getheilt ist, so hat immer das erste Taktglied den Accent:



8. Wie die harte und weiche Tonart, so sind auch die beiden Taktarten in ihrem Charakter sich entgegengesetzt. Die gerade Taktart kennzeichnet sich vermöge der Gleichheit der Taktzeiten durch Schwere und Ruhe, und eignet sich daher größtentheils für getragene, ernste Musik; dagegen trägt die ungerade Taktart vermöge der Ungleichheit ihrer Taktzeiten in sich den Charakter der Leichtigkeit und Lebhaftigkeit, und findet daher ihre Anwendung vorzüglich in der lebhaften und heiteren Musik.

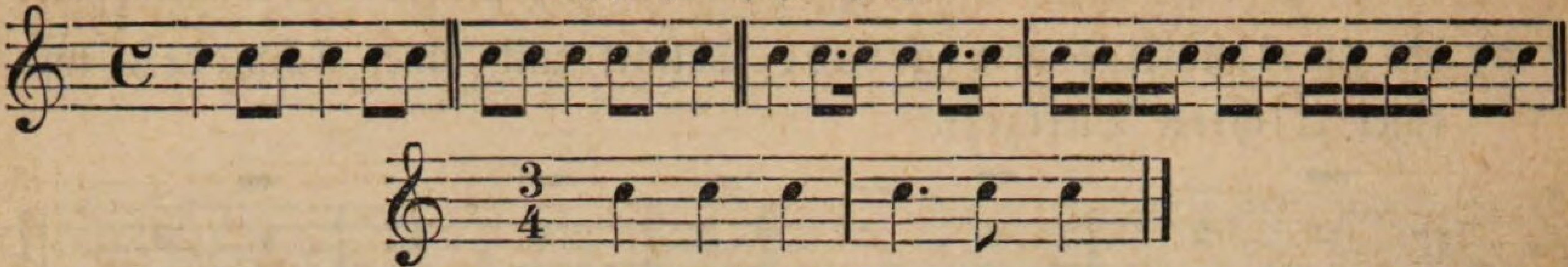
Bei der Wahl der Taktart kommt jedoch auch das Tempo und überhaupt der ganze innere Gehalt des Tonsatzes mit in Betracht, da durch diese der ursprüngliche Charakter einer Taktart bedeutend erhöht oder gemindert wird.

§ 19.

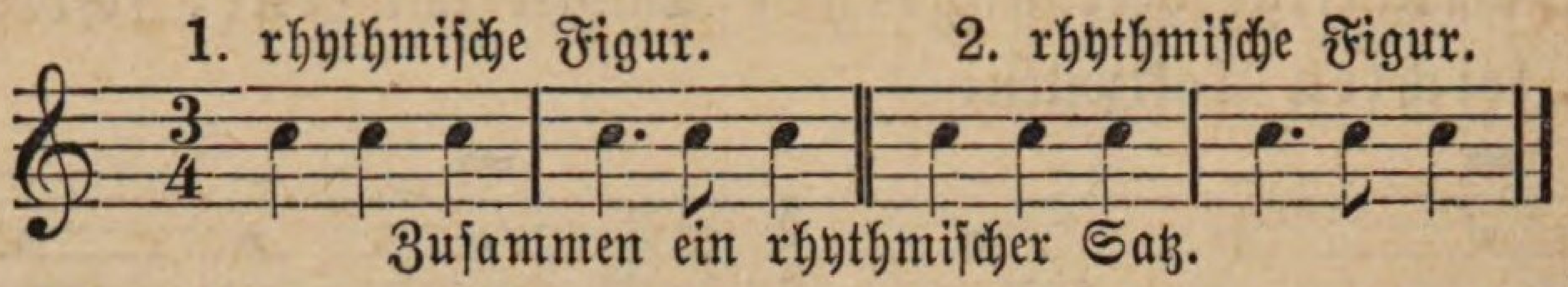
Rhythmische und melodische Figur.

1. Eine rhythmische Figur wird gebildet, wenn man einem Tone nach einer bestimmten Taktart rhythmische Nebennoten beifügt; diese Nebennoten nennt man die Taktfüllung:
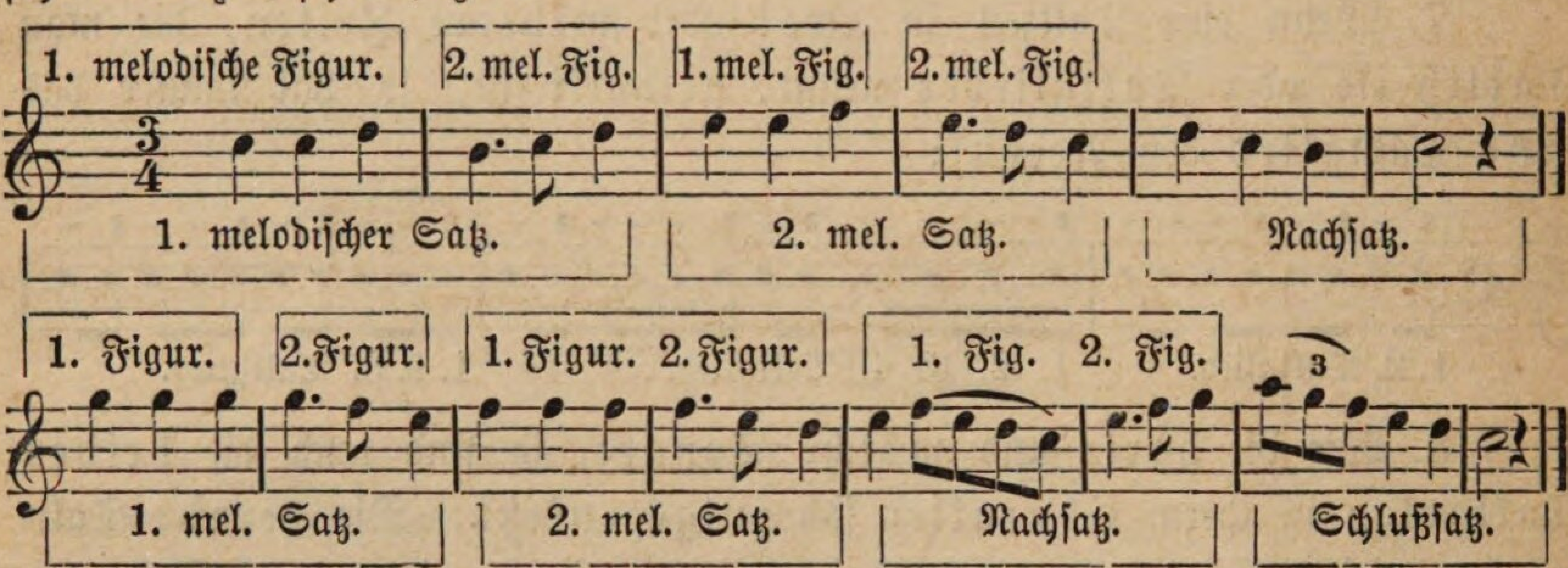
Rhythmische Figuren.



2. Setzt man zu einer rhythmischen Figur eine zweite entsprechende, so ist diese gleichsam die Antwort, und es bildet sich ein rhythmischer Satz, z. B.



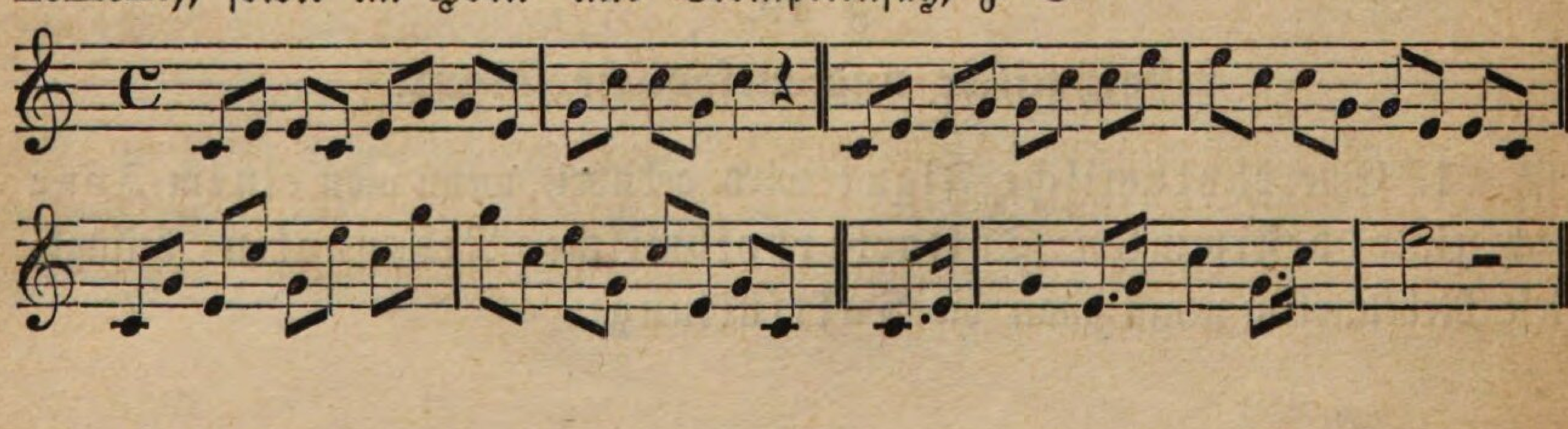
3. Verbindet man nun nach einem gewählten Rhythmus einen Ton mit (melodischen) Nebennoten der Tonart, so entsteht eine melodische Figur, welche durch eine entsprechende zweite als melodischer Satz erscheint, z. B.

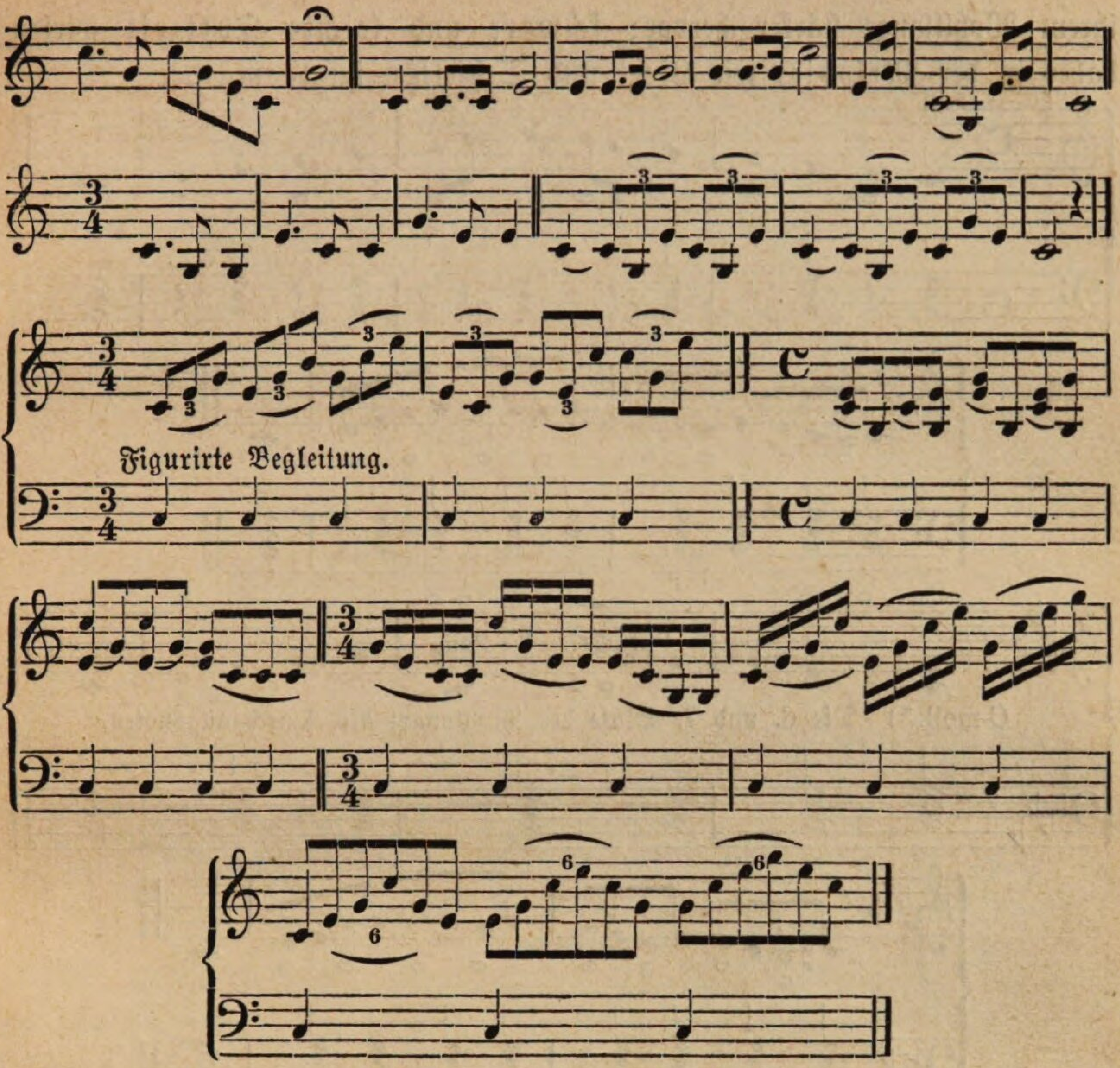


§ 20.

Melodie in Harmonietönen.

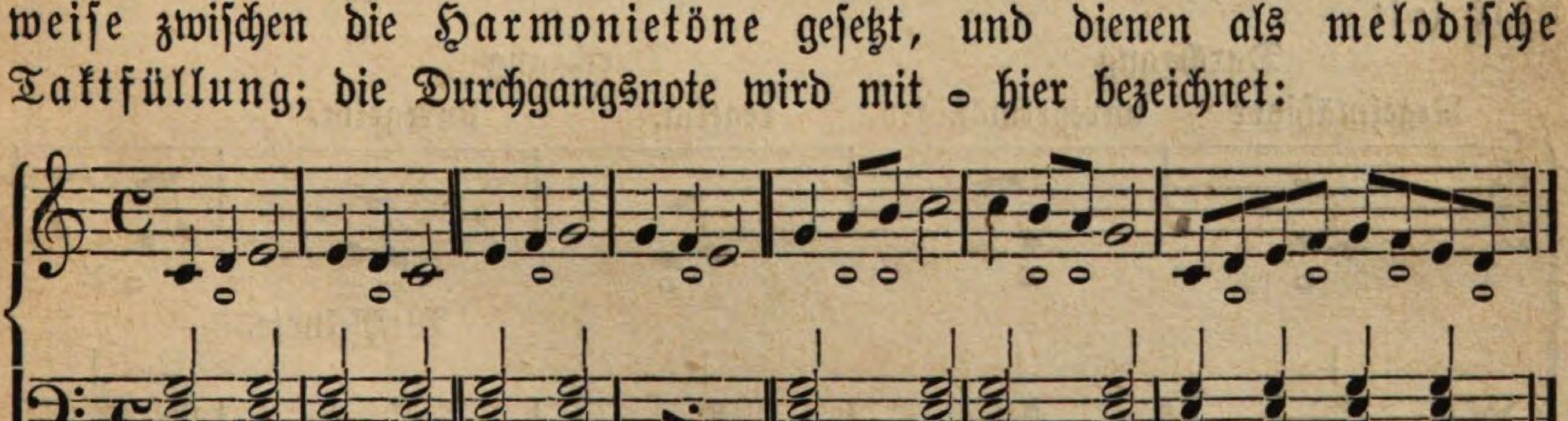
1. Da die Töne der Hauptharmonie 1 3 5 8 (§ 8) unter sich in der innigsten harmonischen Verwandtschaft stehen, so sind sie die nächsten und natürlichsten Nebennoten eines Tones; es lassen sich daher aus den harmonischen Nebennoten die mannigfaltigsten einfachen Melodieen bilden; am häufigsten und zweckmäßigsten finden die Harmoniemelodieen ihre Anwendung in der Begleitung der Stimmen, als rhythmisch figurirte (gebrochene) Accorde (figurirte Begleitung, Accompagnement), sowie im Horn- und Trompetensatz, z. B.
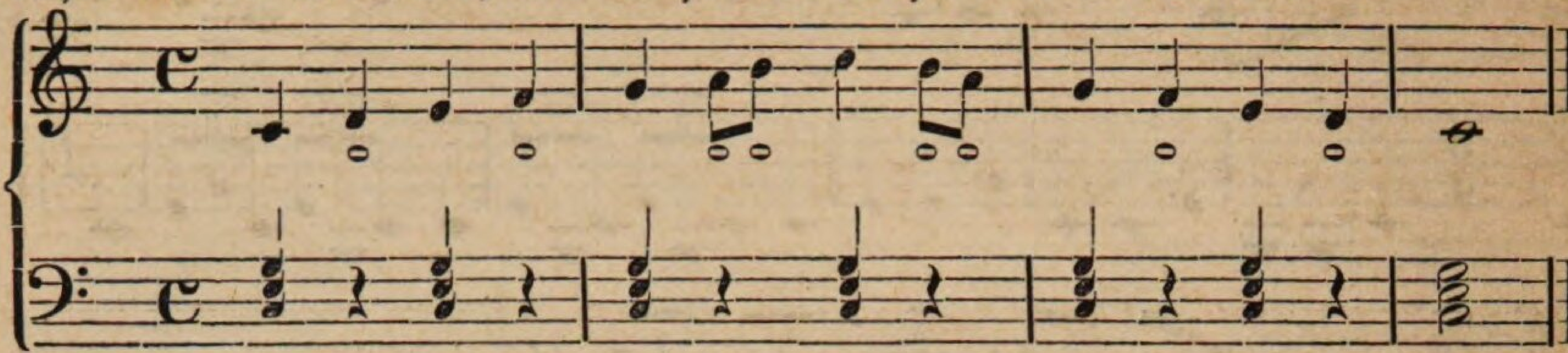




§ 21.
Melodie mit Durchgangstönen.
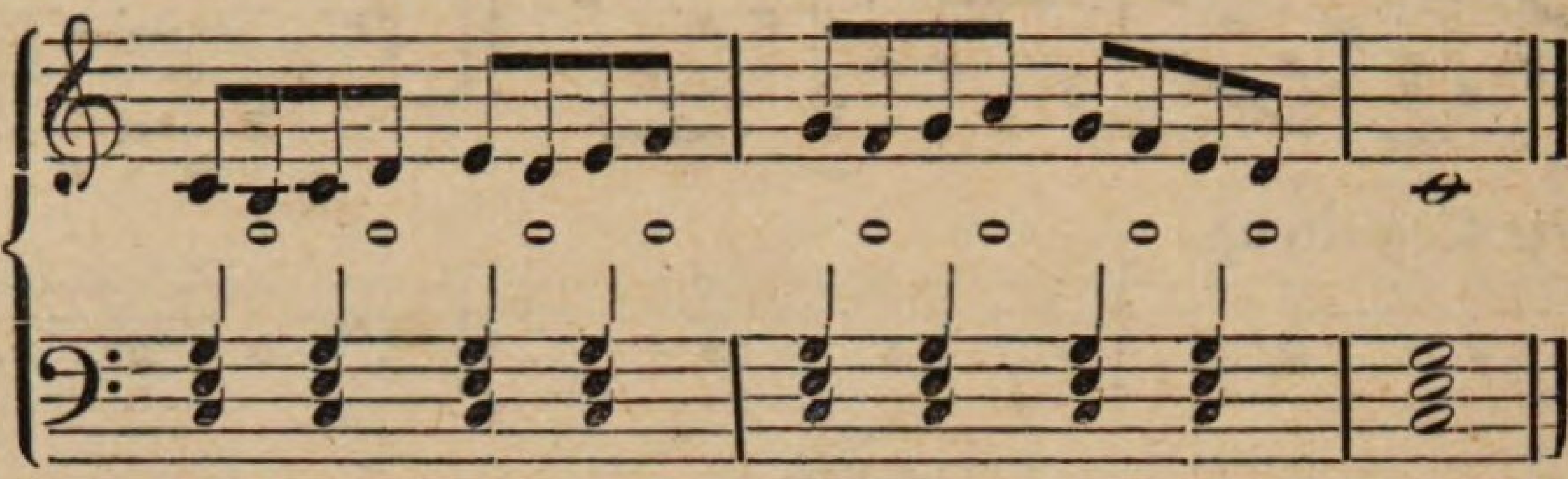
1. Die harmoniefremden Töne der 2., 4., 6., und 7. Stufe (§ 8. 5) verhalten sich zu den Harmonietönen als Dissonanzen, und werden daher als Durchgangsnoten behandelt; sie werden als solche stufenweise zwischen die Harmonietöne gesetzt, und dienen als melodische Taktfüllung; die Durchgangsnote wird mit ∘ hier bezeichnet:
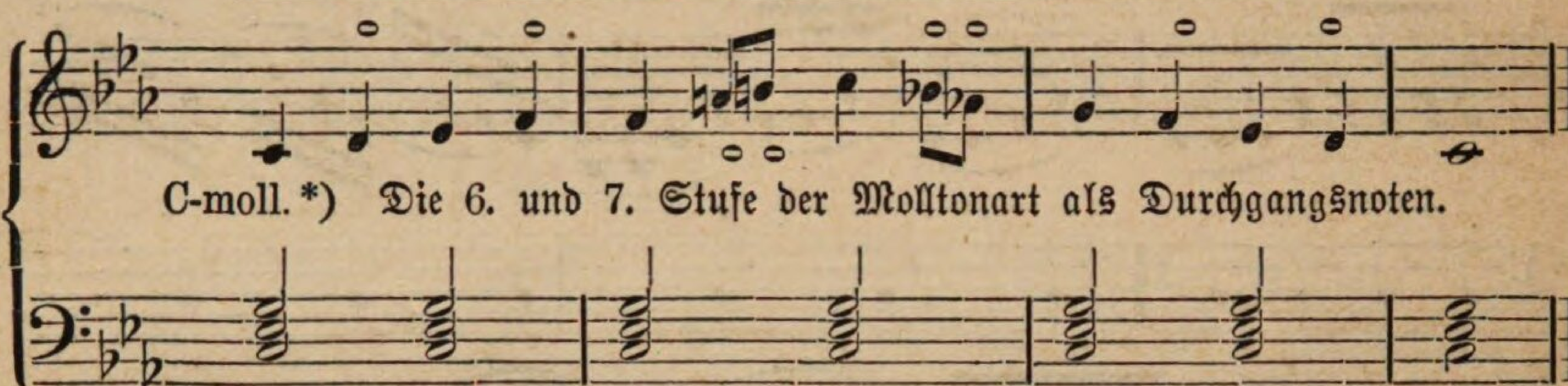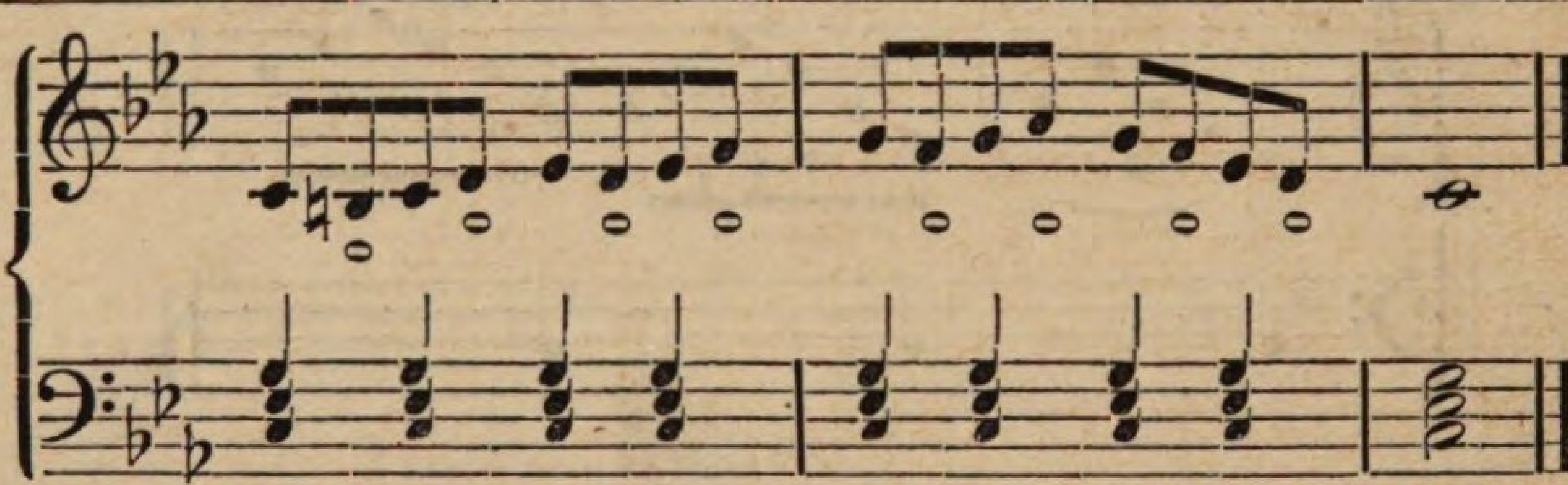


2. Die Durchgangsnote muß im Allgemeinen als Dissonanz in die leichte Taktzeit oder als leichtes Taktglied gesetzt werden § 18. 7), dadurch wird ihr übler Klang geschwächt, und die Harmonietöne treten mit

ihrem Wohlklange stärker hervor; schwere und leichte Taktzeit wirken daher in der Melodie, wie Licht und Schatten im Gemälde.
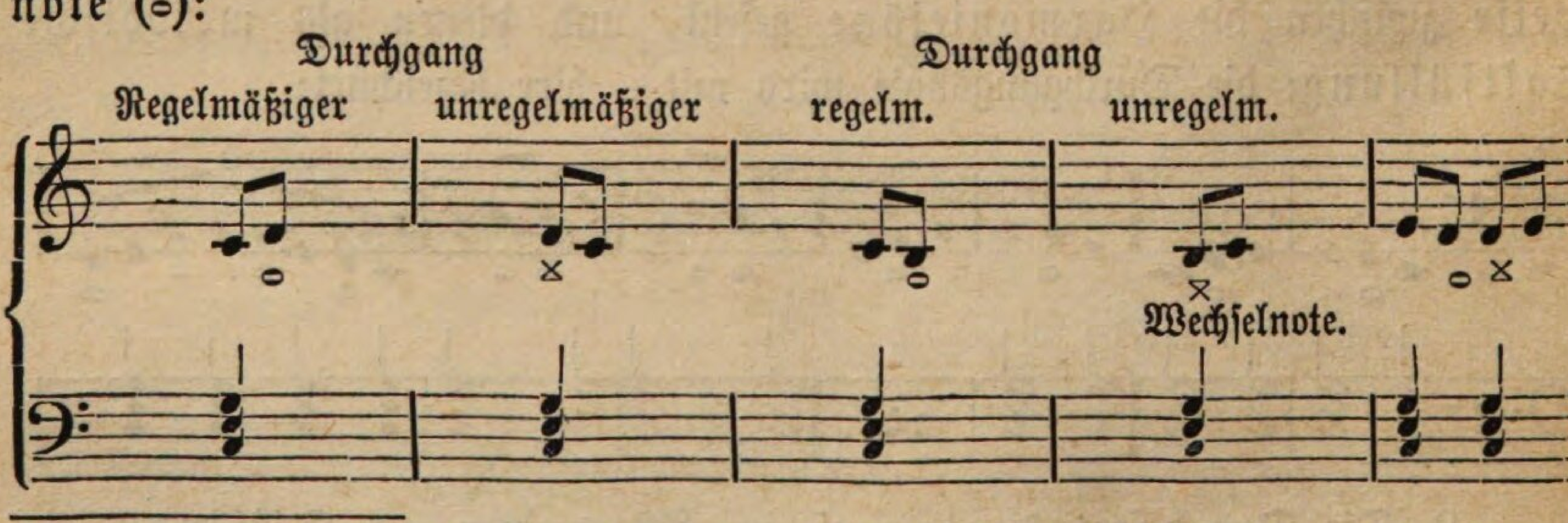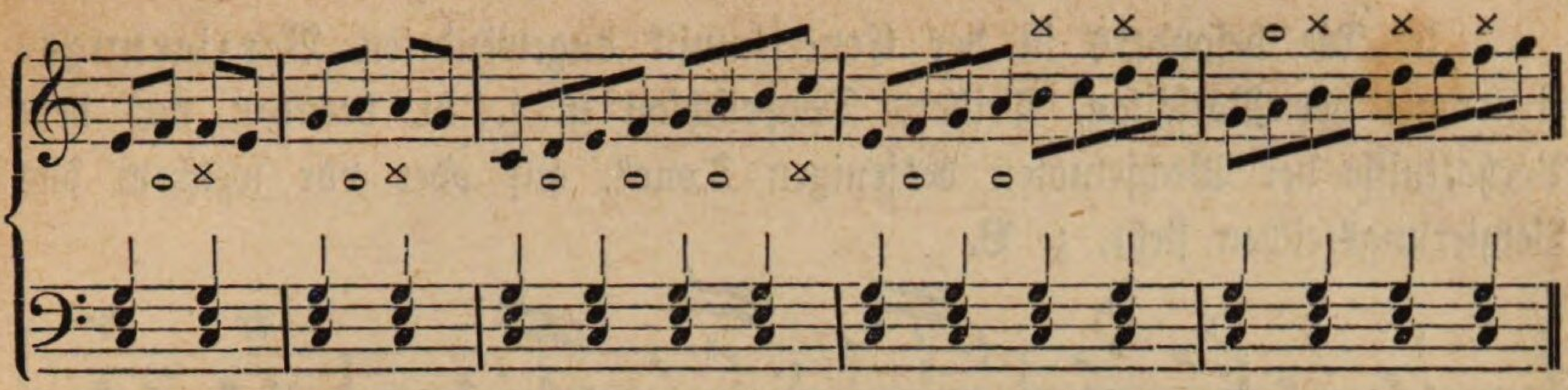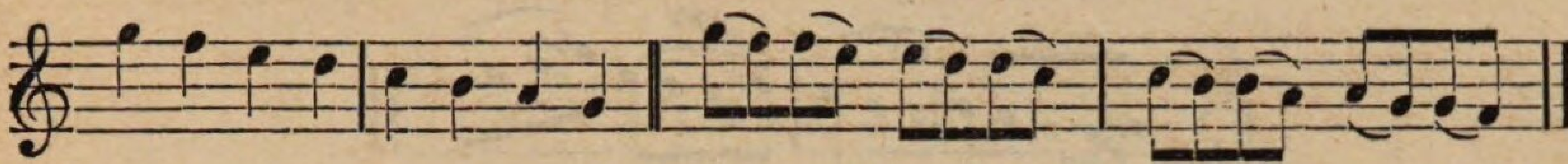








3. Wird die Durchgangsnote anstatt in die leichte Taktzeit in die schwere gesetzt, so entsteht der unregelmäßige Durchgang, welcher auch Wechselnote genannt wird (weil er mit dem Harmonieton den Platz wechselt); ein Ton hat eine Wechselnote von unten und von oben; sie wird mit × bezeichnet zur Unterscheidung von der regelmäßigen Durchgangsnote (○):
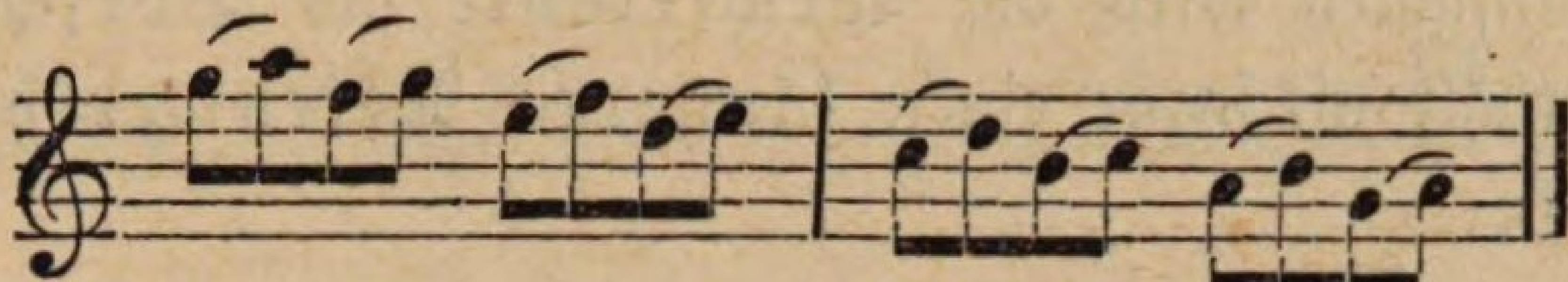


*) Es leuchtet nun ein, warum die 6. und 7. Stufe auf der Molltonart (§ 12. 2) bald erniedert, bald erhöht erscheinen können, weil sie eben nur als Durchgangsnoten auftreten.



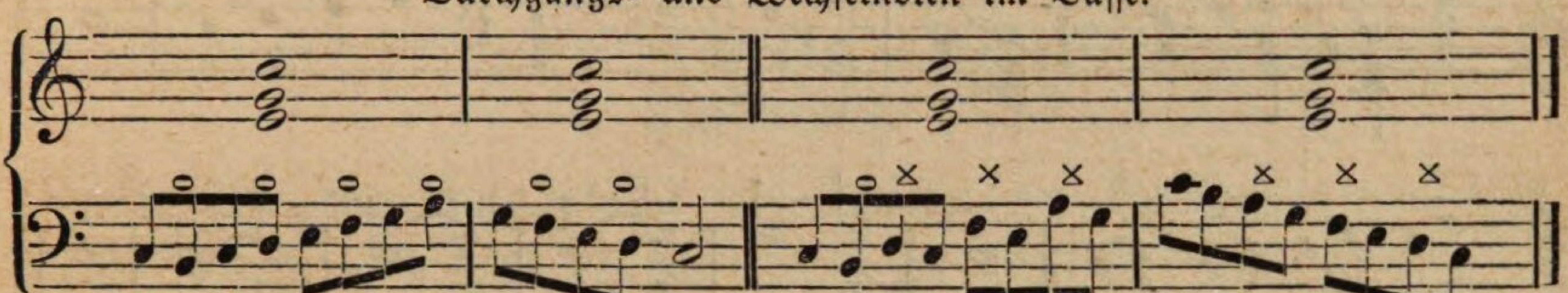
Melodie mit der unteren Wechselnote.



mit der oberen Wechselnote.
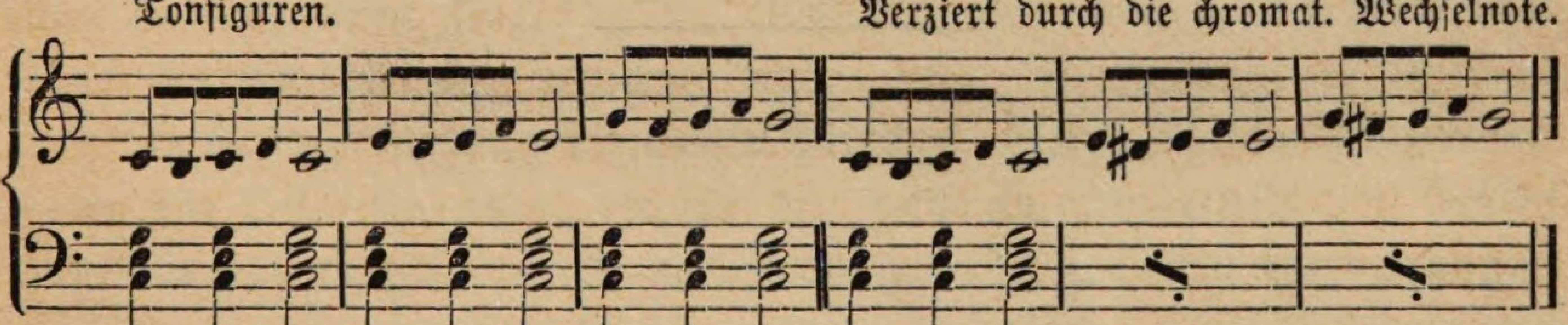


Durchgangs- und Wechselnoten im Basse.

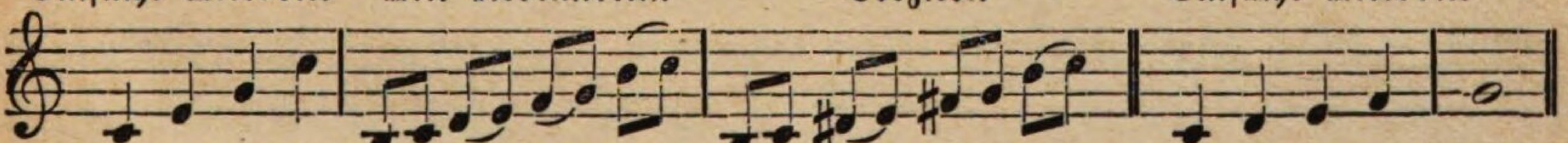


4. Durch die Durchgangs- und Wechselnoten werden die Tonfiguren gebildet, und wenn man dieselben mit chromatischen Tönen versieht, um die Modulation fließender zu gestalten, so entsteht die verzierte Melodie, welche den Tonfarben erhöhten Reiz verleiht und in der Instrumentalmusik die ausgedehnteste Anwendung findet:
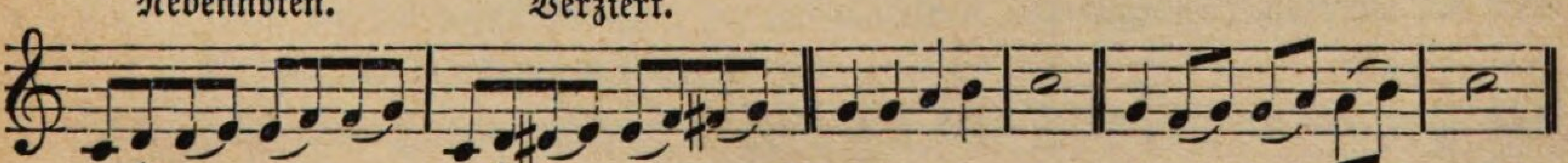
Tonfiguren. Verziert durch die chromat. Wechselnote.

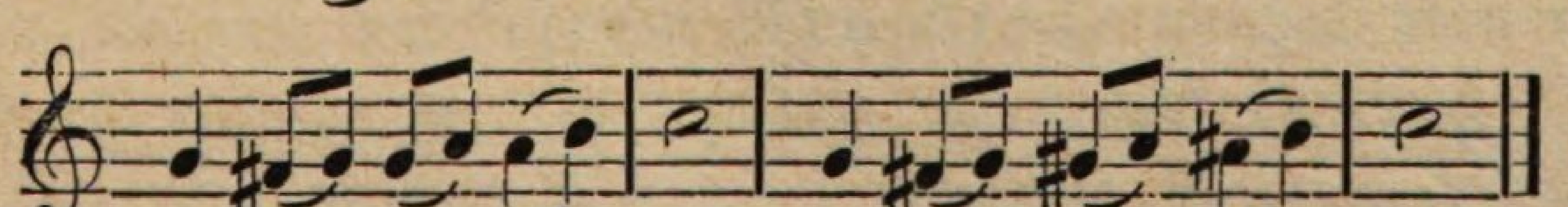


Einfache Melodie. Mit Nebennoten. Verziert. Einfache Melodie.
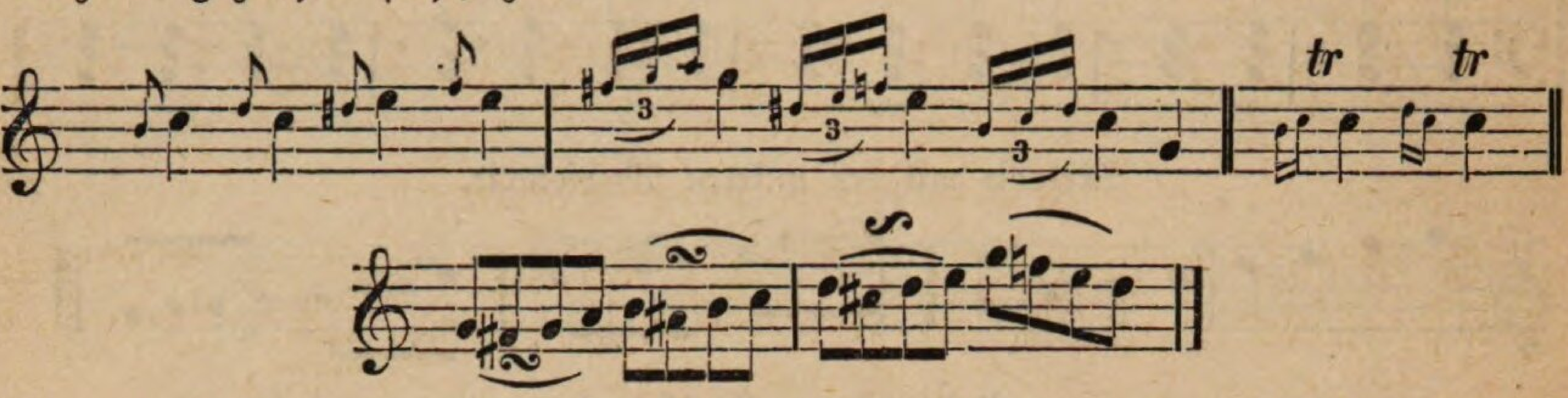


Nebennoten. Verziert.

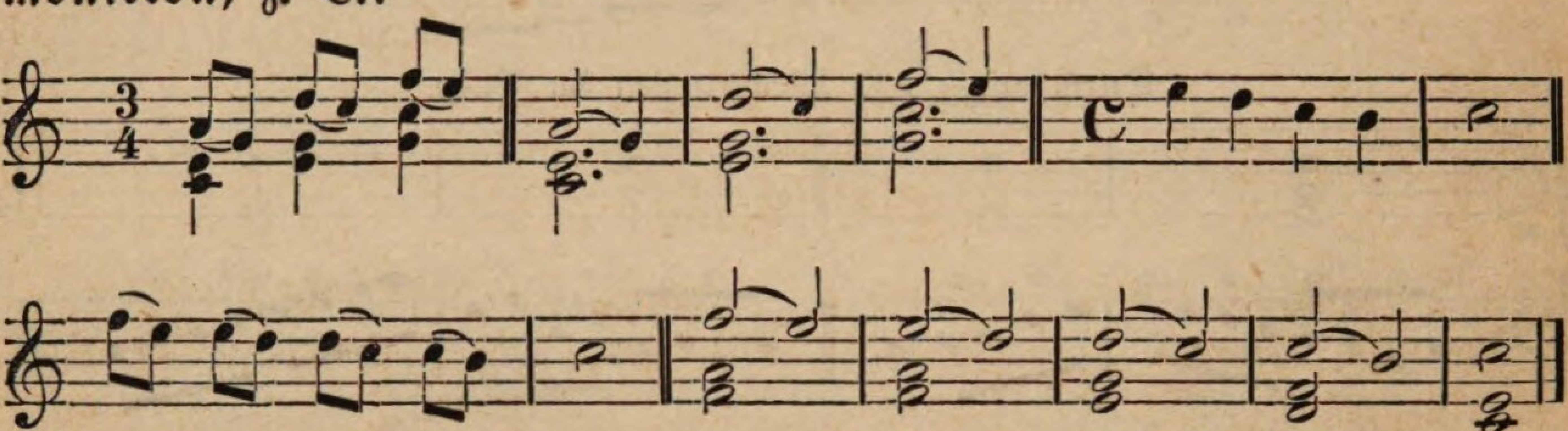




5. Die besonders in der Concertmusik angewendeten *Verzierungsfiguren*: der Vorschlag, Triller, Doppelschlag u. s. w. beruhen auf dem Verhältnisse der Wechselnoten desjenigen Tones, auf oder vor welchem das Verzierungszeichen steht, z. B.



6. Am häufigsten wird die *Wechselnote* als *Vorschlagsnote angewendet*, und erhält oft sogar einen *längeren Notenwerth* als der *Harmonieton*, z. B.:



Zweiter Theil.

Accordlehre (Harmonik).

§ 21.

Einleitung.

1. Wie dem Haupttone der Melodie die Hauptharmonie zu Grunde liegt, so sind auch den Nebentönen der Tonleiter Harmonieen (Accorde) unterlegt, die in ihrer Fortschreitung sich auflösen, wie im dahineilenden Strome sich Welle in Welle verliert.

2. Diese Accorde müssen nach bestimmten Gesetzen des Wohlklanges unter einander verbunden werden, welche die Regeln des reinen Satzes genannt werden.

3. Der reine Satz besteht in der natürlichen Lösung der in den Accorden enthaltenen Intervalle, welche mit dem allgemeinen Ausdrucke: reine Stimmführung bezeichnet wird.

4. Da der Gesang die höchste Musik ist, so sind die Regeln des reinen Satzes für diesen strenger, als für die Instrumentalmusik, in welcher die Stimmenführung freier ist; man unterscheidet daher zwischen dem strengen oder Kirchensatz und dem freien oder Concertsatz.

5. Die Fortschreitung der Töne geschieht in zwei-, drei- und vierstimmigen Accorden, und begründet daher die Eintheilung in den zwei-, drei- und vierstimmigen Satz.

Anm. Für den fünf- und mehrstimmigen Satz gelten im Allgemeinen dieselben Regeln, wie im vierstimmigen, da in demselben nur einzelne Intervalle der vierstimmigen Harmonie verdoppelt sind.

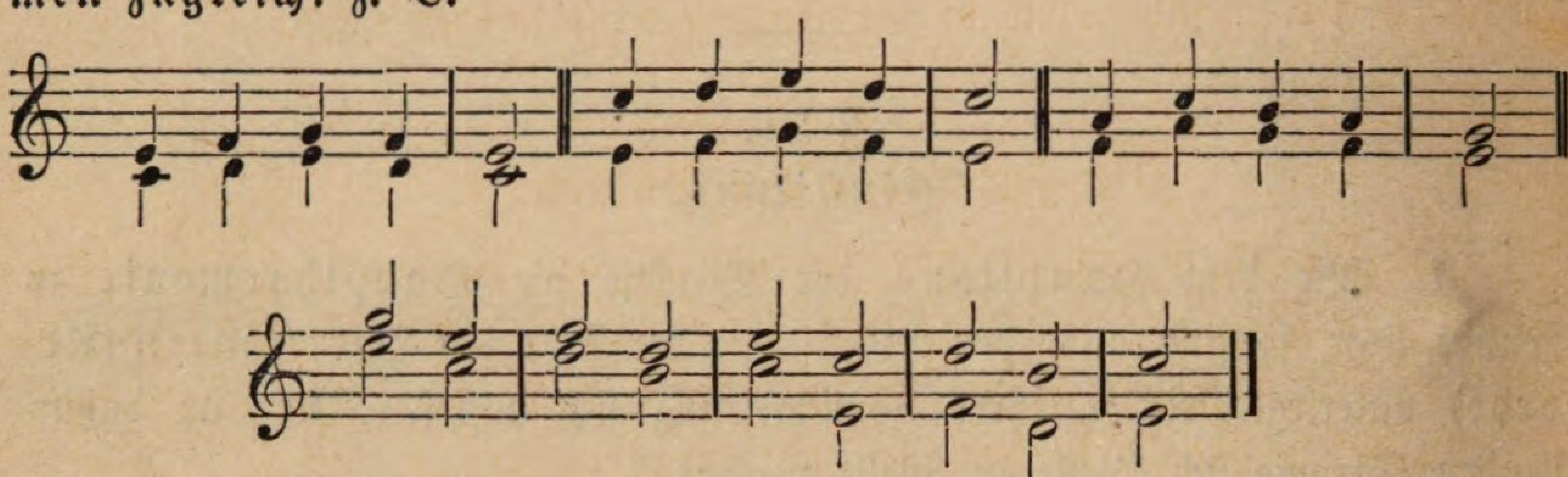
6. Wie die Harmonietöne 3, 5, 8 auf dem Haupttone, so ruht auch jeder folgende Accord auf seinem Grundton, welchen man als tiefsten Ton den Baß nennt; der Hauptton ist daher die erste Stufe der Haupttonart, dagegen heißt der Baß jedes Accordes Grundton.

7. Die dem Basse nächste Stimme ist der Tenor; diesem folgt der Alt, und die höchste Stimme ist der Sopran; Baß und Sopran sind die äußeren Stimmen, Tenor und Alt die Mittelstimmen.

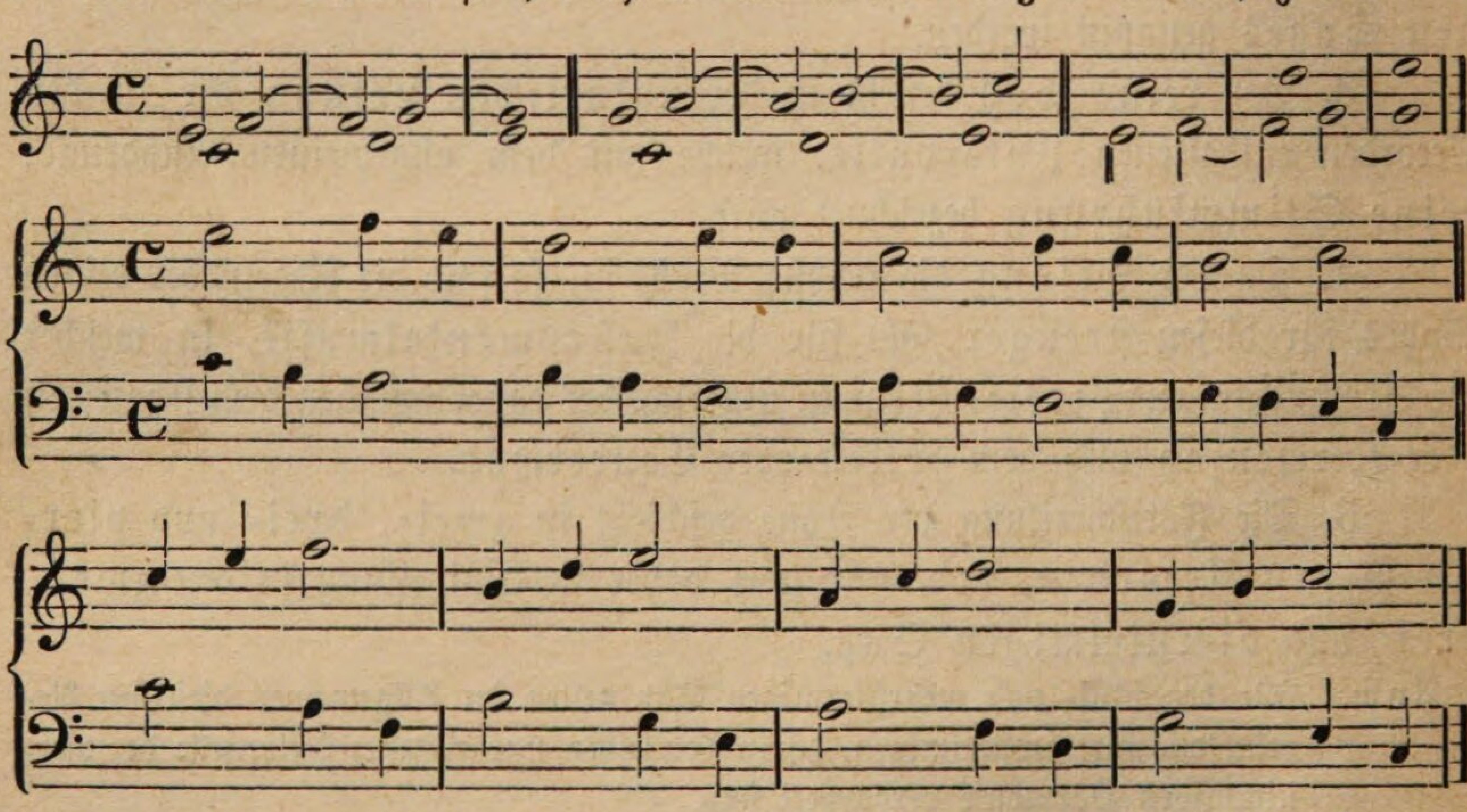
§ 22.
Tonbewegung.

1. Den wichtigsten Einfluß auf den reinen Satz übt die Richtung aus, in welcher die Stimmen mit dem Grundtone fortschreiten, die Tonbewegung. Die Töne schreiten in dreifacher Richtung unter sich fort, in der geraden, Seiten= und Gegenbewegung (Motus rectus, obliquus et contrarius).

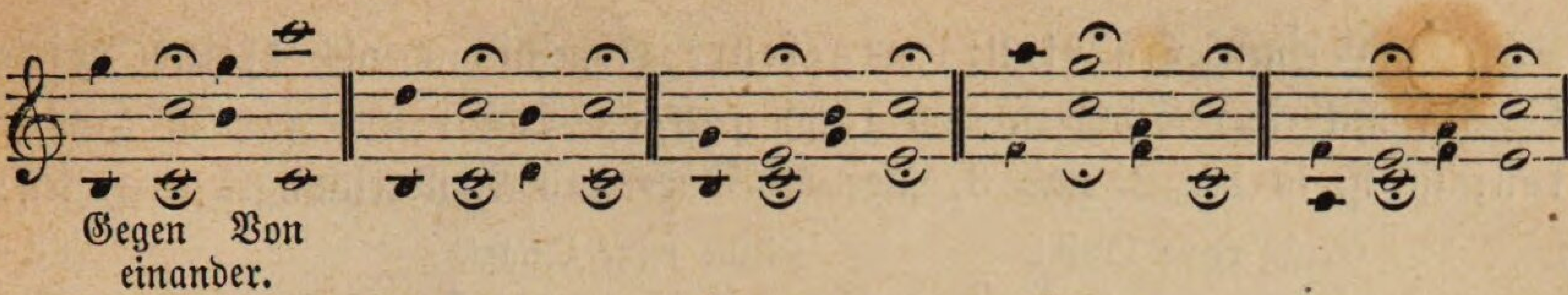
a) In der geraden Bewegung steigen oder fallen beide Stimmen zugleich: z. B.

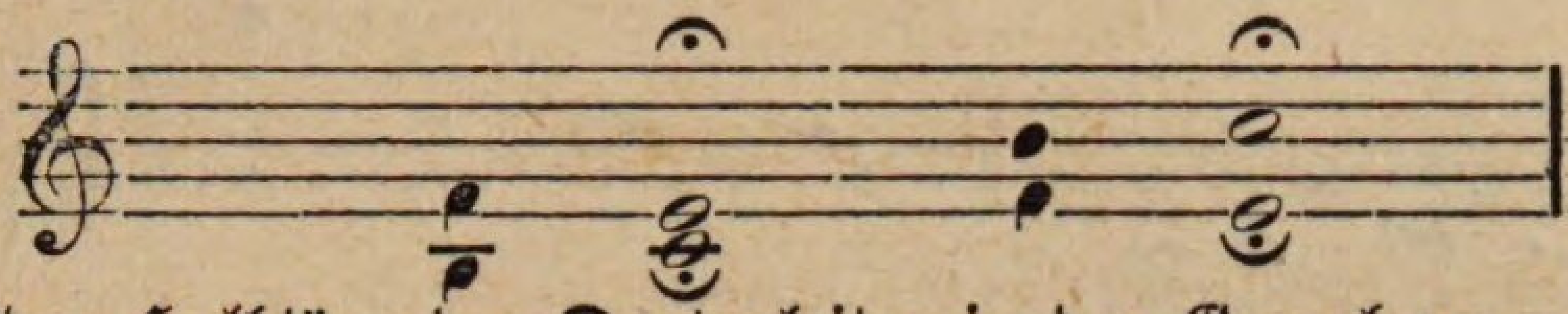


b) In der Seitenbewegung (auch schiefe Bewegung genannt), schreitet nur eine Stimme fort, während die andere liegen bleibt, z. B.



c) In der Gegenbewegung, welche die lebendigste ist, fällt die Oberstimme, wenn der Baß steigt, und umgekehrt, wenn der Baß fällt, steigt die Oberstimme; im ersten Falle nähern sich die Stimmen, im zweiten fliehen sie sich (convergirend, divergirend), z. B.
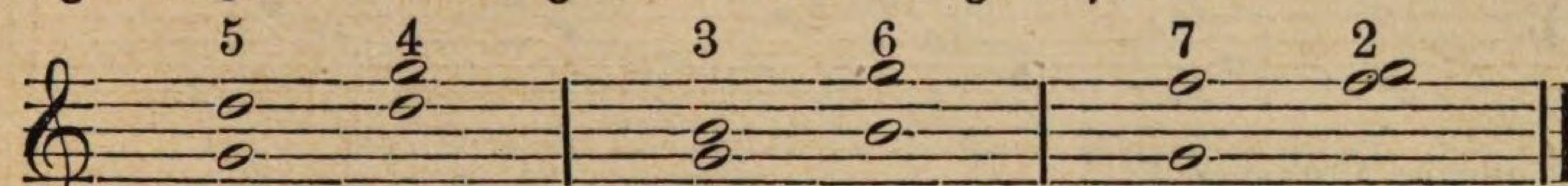




Die beiden Halbtöne der Durtonleiter in der Gegenbewegung (§ 6).

5. Schon der Umfang jeder Stimme erfordert, daß die Stimmführung in den drei Tonbewegungen abwechsle, noch mehr aber verlangt es die Mannigfaltigkeit, welche ein kunstgerechter schöner Satz haben soll, nie zu lange dieselbe Tonbewegung fortzusetzen, besonders die gerade; durch diese werden auch am leichtesten Verstöße gegen den reinen Satz herbeigeführt, wie in der Folge gelehrt werden wird.

§ 23.

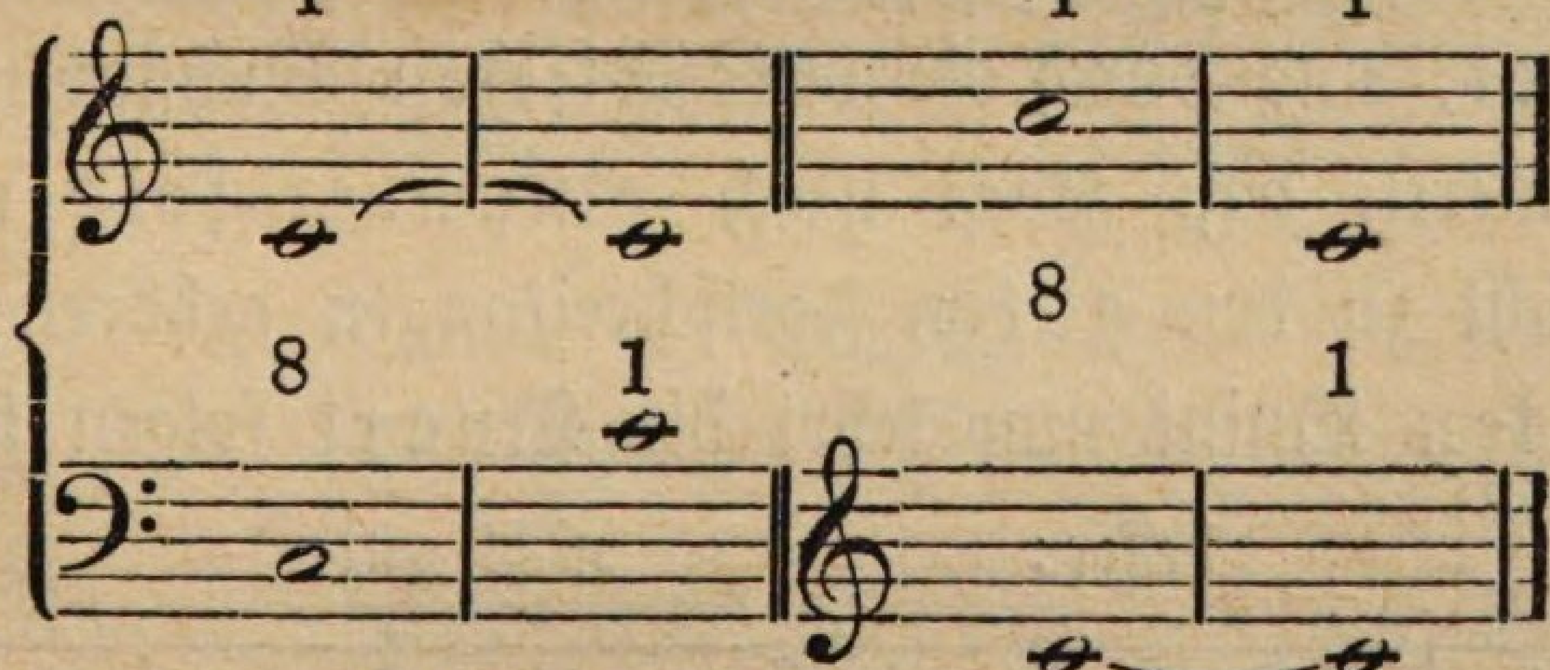
Die Intervalle der Durtonart.

Die Octav ist das größte Intervall der Tonleiter; sie zieht sich als die reinste und gleichfarbige Consonanz wie ein Querfaden durch das harmonische Gewebe, und theilt durch ihre doppelte Beziehung die Intervalle in gerade und umgekehrte:



Die geraden Intervalle sind die: Quint, Terz und Septim; die umgekehrten: die Quart, Sext und Sekund, die Quint erscheint daher durch die Umkehrung als Quart, die Terz als Sext, die Septim als Sekund.

2. Die Octav erscheint umgekehrt als Einklang (unisonus) z. B.



Die Grundbedingung der reinen Stimmung und Intonation ist die vollkommen reine Stimmung der Töne in der Octav und im Einklange.

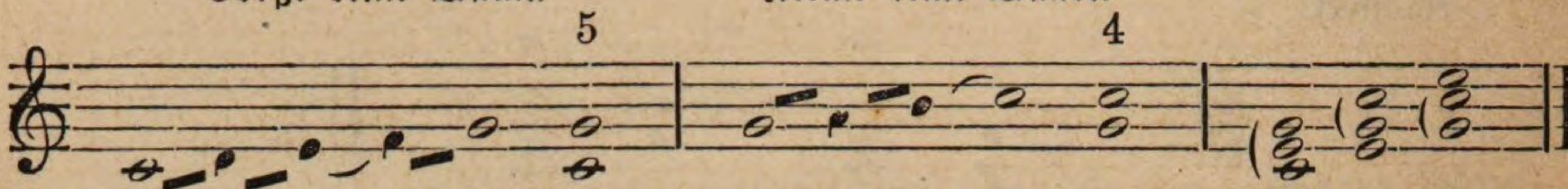
§ 24.

a. Reine Quint, reine Quart.

1. Die Tonweite der großen, reinen Quint, welche als Consonanz in der Dur- und Mollharmonie bekannt ist, beträgt drei ganze

Töne und einen Halbton; umgekehrt erscheint sie als kleine reine Quart mit einer Tonweite von zwei ganzen Tönen und einem Halbton; sie ist in der 2. und 3. Lage des Dur- und Molldreiklanges enthalten:

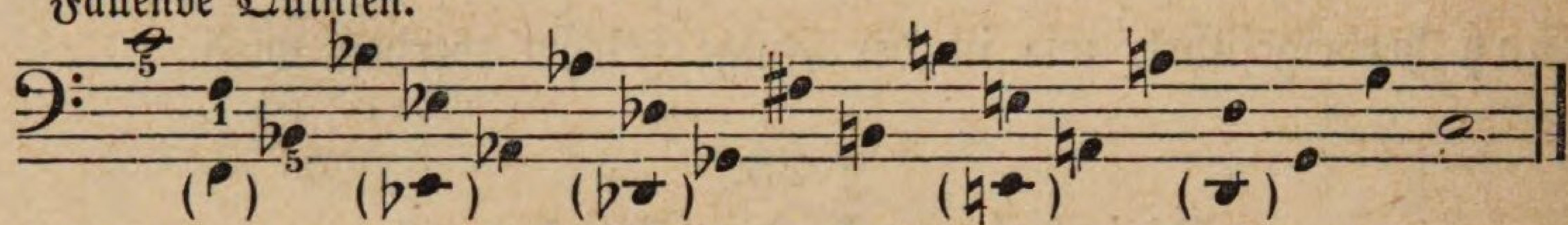
Große reine Quint. Kleine reine Quart.
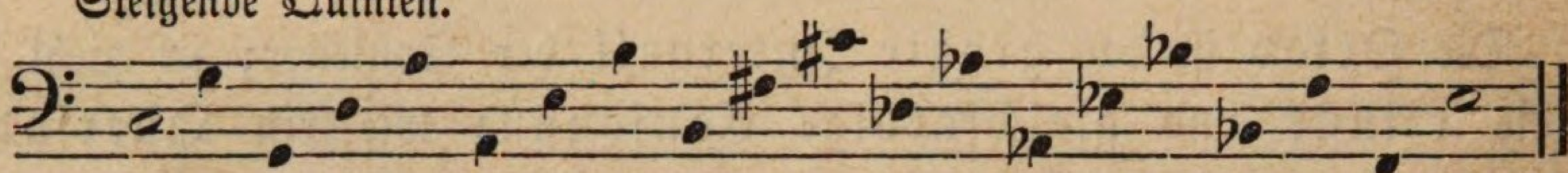


2. Was der Halbton in der Melodie, das ist die reine Quint in der Harmonie; die erste und mächtigste harmonische Verwandtschaft der Töne beruht auf dem Quintenverhältniß; daher findet auch die Stimmung der Saiteninstrumente in Quinten und Quarten statt:

Quintenkreis der 12 Töne.

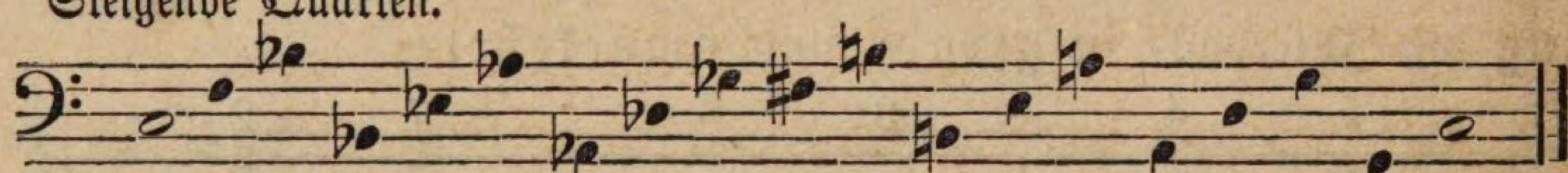
Fallende Quinten.
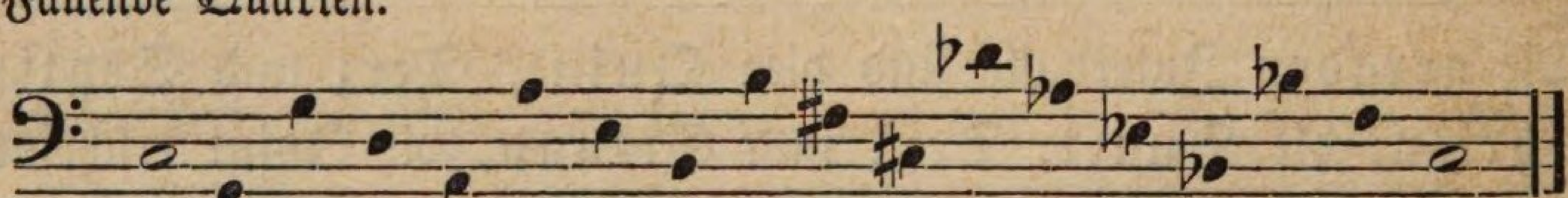


Steigende Quinten.



Steigende Quarten.
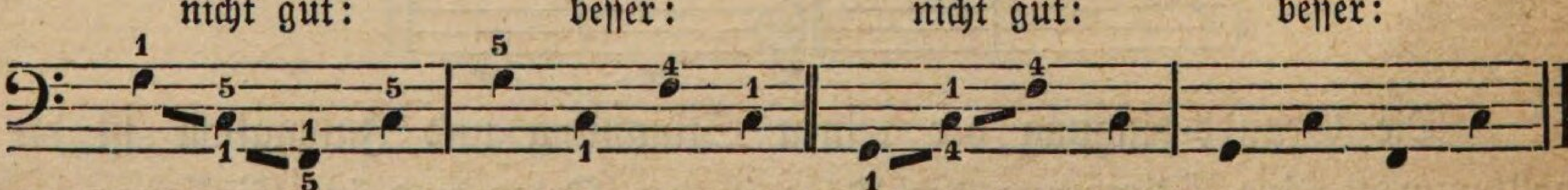


Fallende Quarten.



3. Man setze nun unter die Fortschreitungen in Dur- und Molldreiklängen in § 9. 2 und § 11. 3 den Baß, welcher im obigen Quintenkreise fortschreitet, und durch die lateinischen Buchstaben angedeutet ist; es wird hiebei bemerkt, daß zwei nach einander folgende Quinten oder Quarten nicht zu den guten Fortschreitungen gehören; man muß daher statt der zweiten Quint umgekehrt die Quart folgen lassen, z. B.

nicht gut: besser: nicht gut: besser:

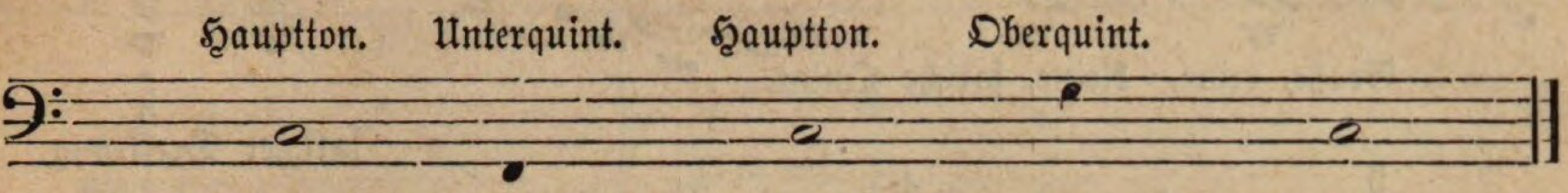


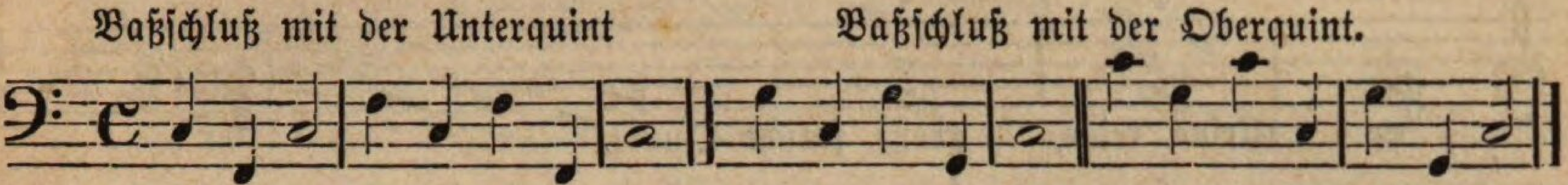
§ 25.

Ober- und Unterquint.

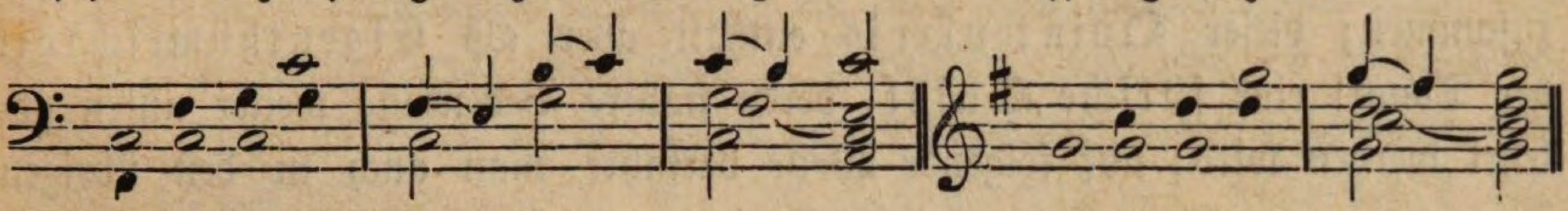
1. Nächstverwandt mit dem Haupttone der Tonleiter sind die nächste obere und untere Quint, die Ober- und Unterquint; sie

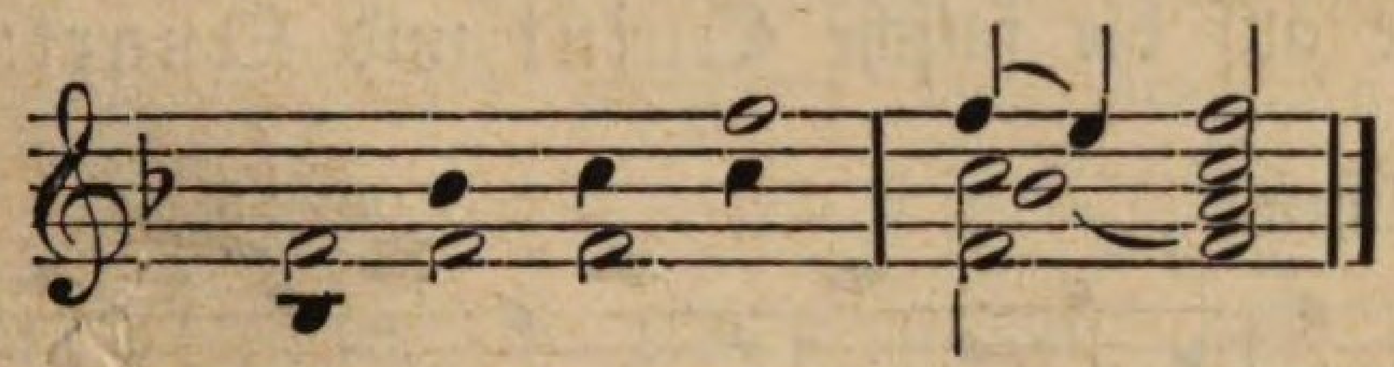
werden wegen ihres Wohlklanges und der großen Tonweite als die Grundtöne der Schlußcadenzen, als Baßschluß (Baßclausel) angewendet z. B.



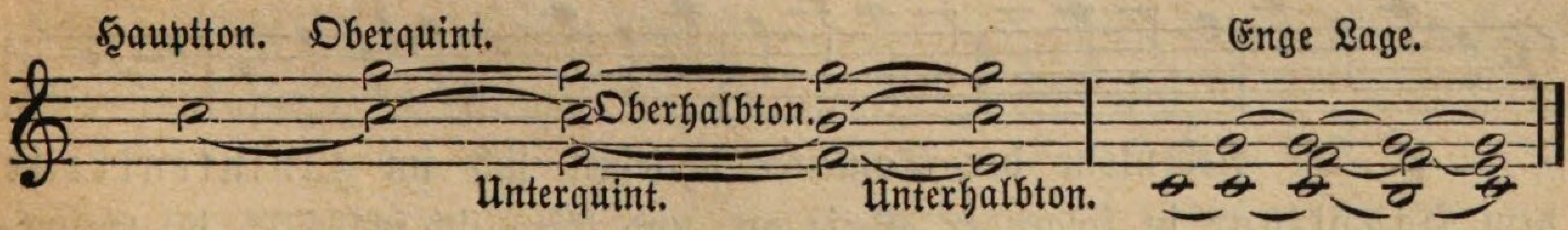


2. Kehrt man diese beiden Quinten in Quarten um, so bilden sie gleichsam die Rahmen der beiden Halbleitern (§ 5. 4) und da unter ihnen die beiden Halbtöne liegen, so sind sie als die Urintervalle der Tonleiter zu betrachten, aus welchen alle harmonischen und melodischen Beziehungen zu den übrigen Tönen entspringen, z. B.
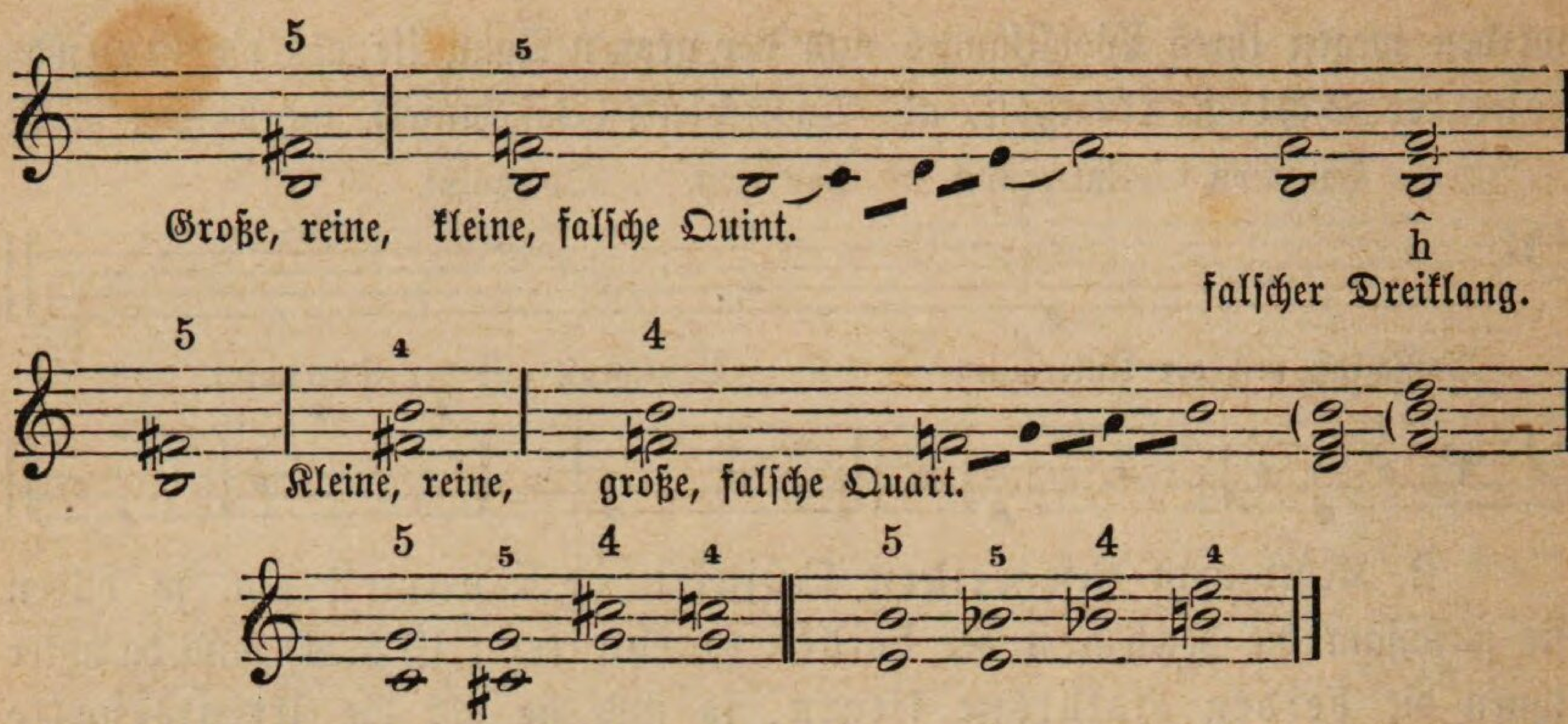




3. Durch das Auftreten der Oberquint (g) entsteht ein Kampf beider Töne (c—g) um den Sieg als Hauptton; dieser wird durch die Unterquint (f) entschieden, welche den Hauptton (c) zur Auflösung im oberen Halbtone zwingt, worauf sie sich dann selbst in der Terz (e) auflöst, und so die Auflösung im harmonischen Dreiklange (C) bewirkt, z. B.:



§ 26.
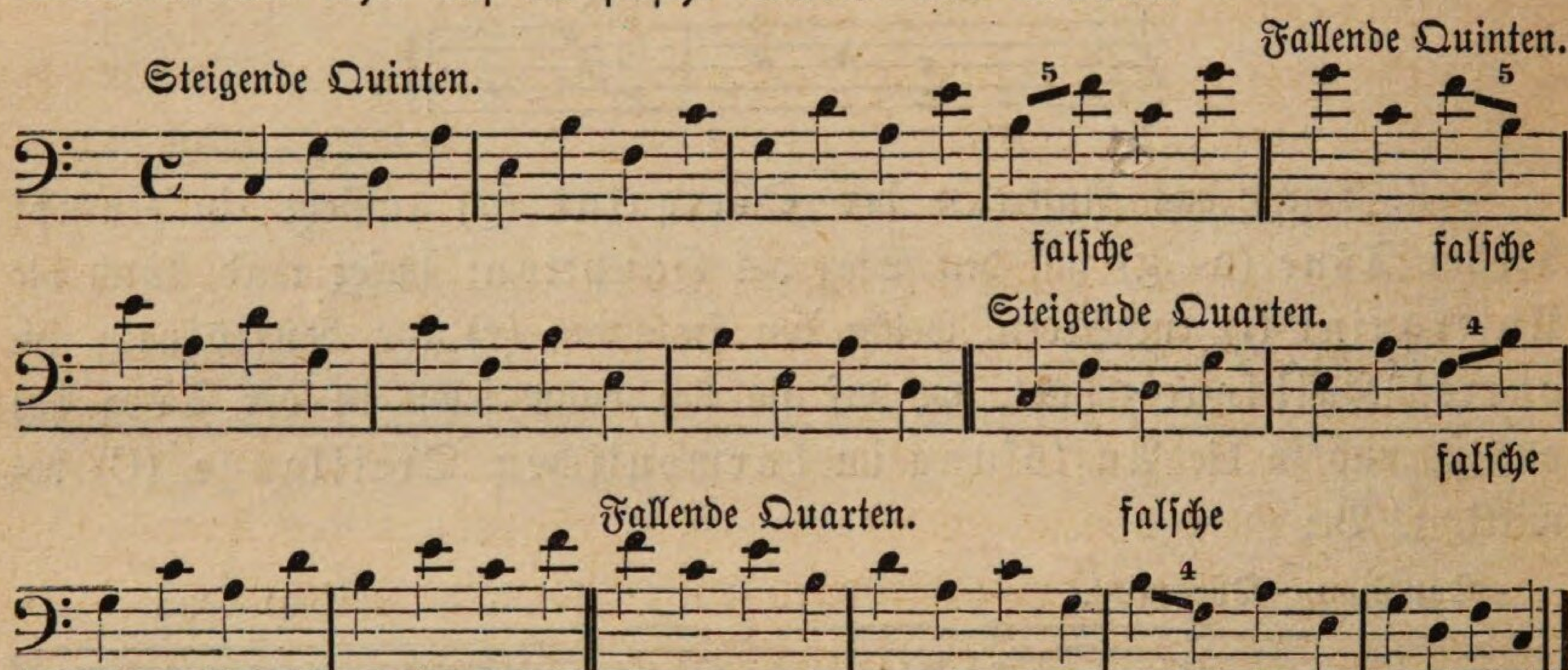
b. Falsche Quint, falsche Quart.

1. Die kleine oder falsche Quint ist durch den falschen Dreiklang (§ 14) bekannt; ihre Tonweite beträgt zwei ganze Töne und die beiden Halbtöne der Tonleiter; umgekehrt erscheint sie als große oder falsche Quart mit der Tonweite von drei ganzen Tönen (Tritonus); die falsche Quart ist in der 2. und 3. Lage des falschen Dreiklanges enthalten; sie ist, da zwischen ihr kein Halbton liegt, das härteste, schwer zu singende Intervall, und muß deßhalb in der Modulation, besonders im Basse vermieden werden:

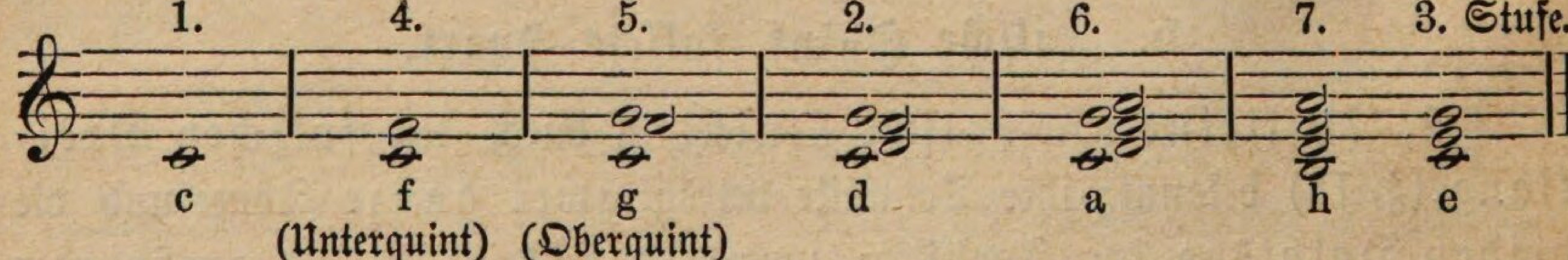


Quintenkreis der Tonleiter.

1. Die sieben Töne der Tonleiter hängen harmonisch in Quinten zusammen; dieser Quintenkreis enthält aber als Eigenthümlichkeit der Tonart eine falsche Quint, deren nähere Bedeutung weiter unten gelehrt werden wird; auf folgende Weise verfahre man auch in den übrigen Tonarten und achte auf die falsche Quint und Quart:



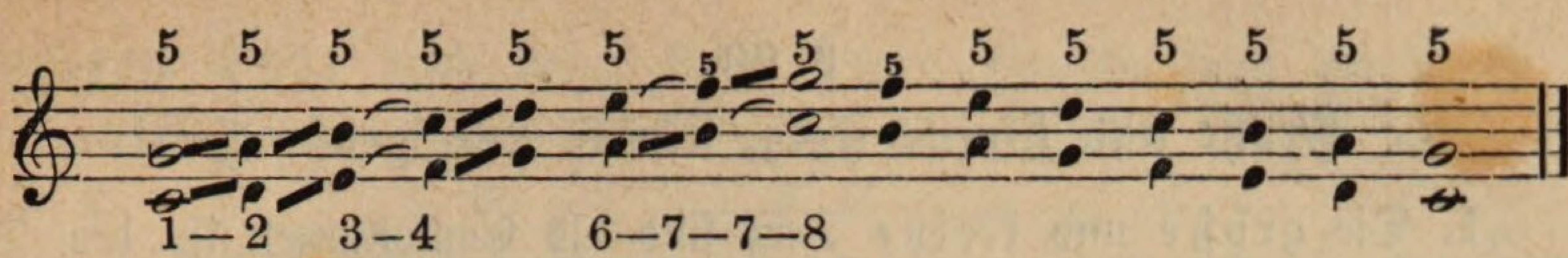
2. Die Nebentöne der Tonleiter schließen sich im Quintenkreise dem Hauptione in folgender Weise an, und lösen sich schließlich im Hauptdreiklange auf:

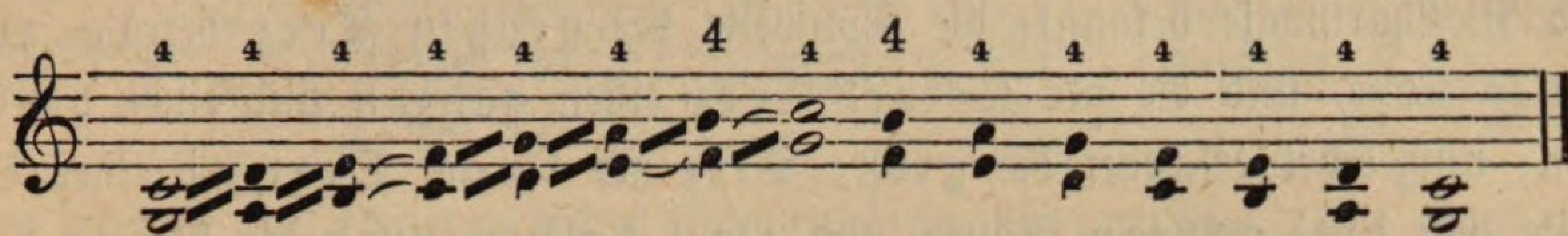


§ 27.

Der Quinten- und Octavengleichlauf.

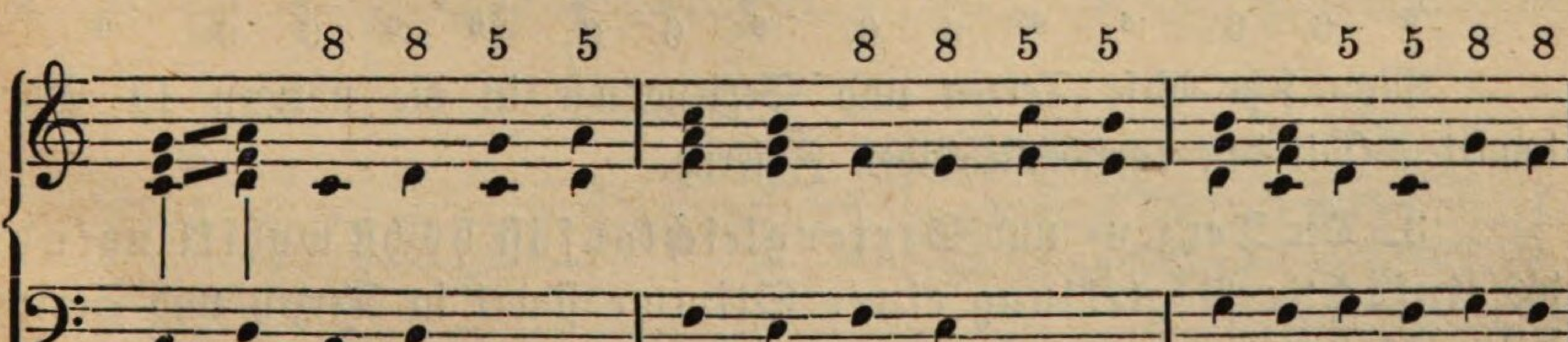
1. Auf der harten Tonart befinden sich sechs reine Quinten und eine falsche Quint auf der 7. Stufe, umgekehrt, ebenso viele Quarten:
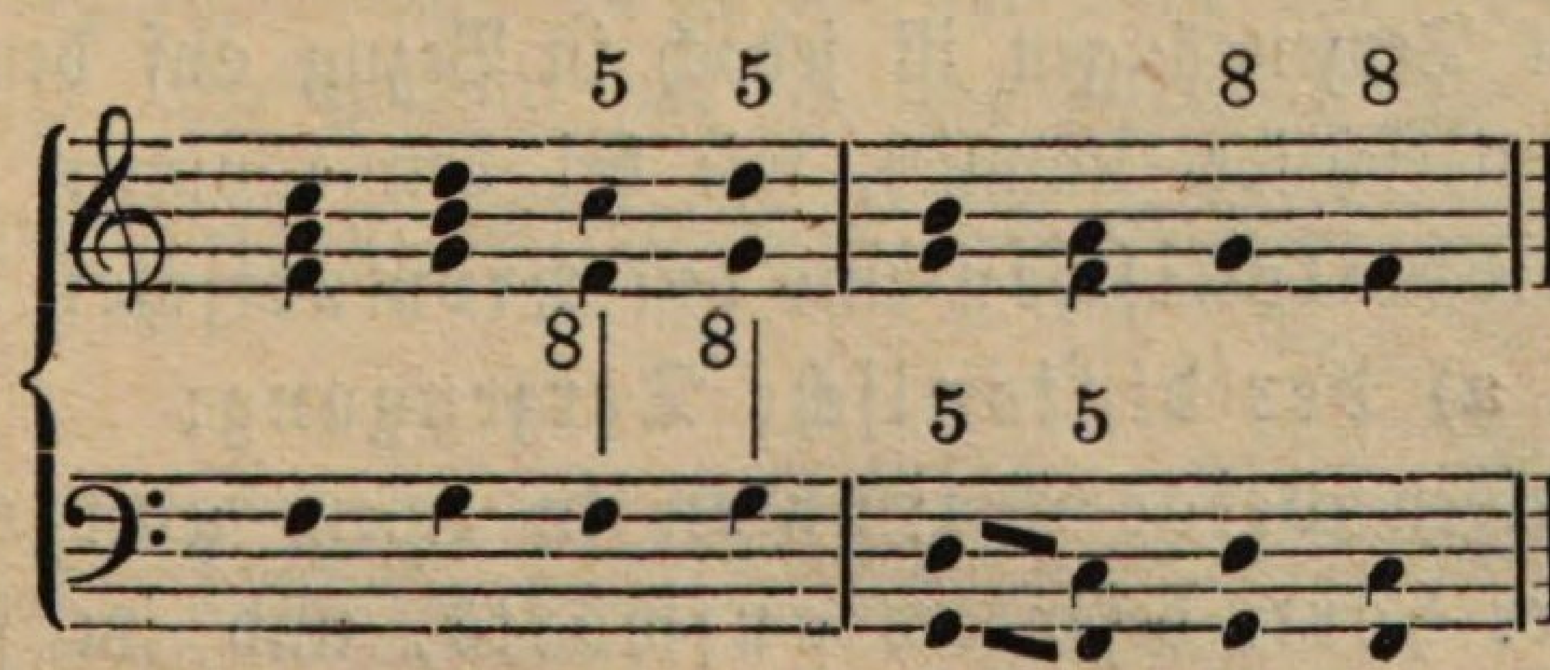




2. Wenn zwei Stimmen in gleichen Intervallen fortschreiten, so nennt man diese Fortschreitung nach Verhältniß der Intervalle eine Quintengleichlauf, Octavengleichlauf (Quintenparallele, Quintengang). Der widerliche Klang des obigen Gleichlaufes in Quinten und Quarten fällt dem musikalischen Ohre sogleich auf; man nennt sie daher mit Recht verbotene Quinten und Quarten, und im zweistimmigen Satze sind sie unter allen Umständen unzulässig; im drei- und vierstimmigen Satze sind sie im Allgemeinen auch als Fehler zu betrachten; doch gibt es Ausnahmen hievon, welche aber erst in der Folge näher bezeichnet werden können; vorläufig genügt es, zu wissen, daß die Quintengänge dreifacher Art sind; man unterscheidet nämlich zwischen dem diatonischen Quintengang von der 1. zur 2. Stufe, 2.—3., 4.—5., 5.—6., dem chromatischen Quintengang von der 3. zur 4. Stufe, und dem halbchromatischen Quintengang von der 6. zur 7., und von der 7. zur 8. Stufe. Der diatonische Quintengang fällt durch seinen üblen Klang am meisten auf, und muß daher am sorgfältigsten vermieden werden.

3. Zu den verbotenen Fortschreitungen gehört auch der Octavengleichlauf, weil durch die gleichlaufende Stimme, welche dadurch ihre eigene, selbstständige Bahn verläßt, eine leere Eintönigkeit in den harmonischen Satz gebracht wird; folgende Fortschreitungen sind daher wegen der in ihnen enthaltenen Quinten- und Octavengänge fehlerhaft:

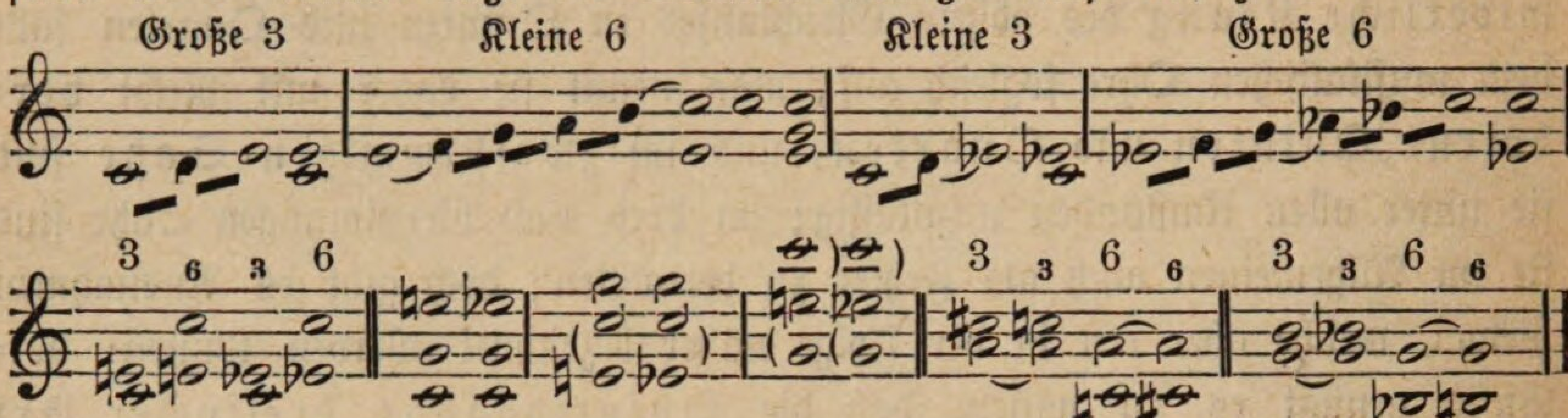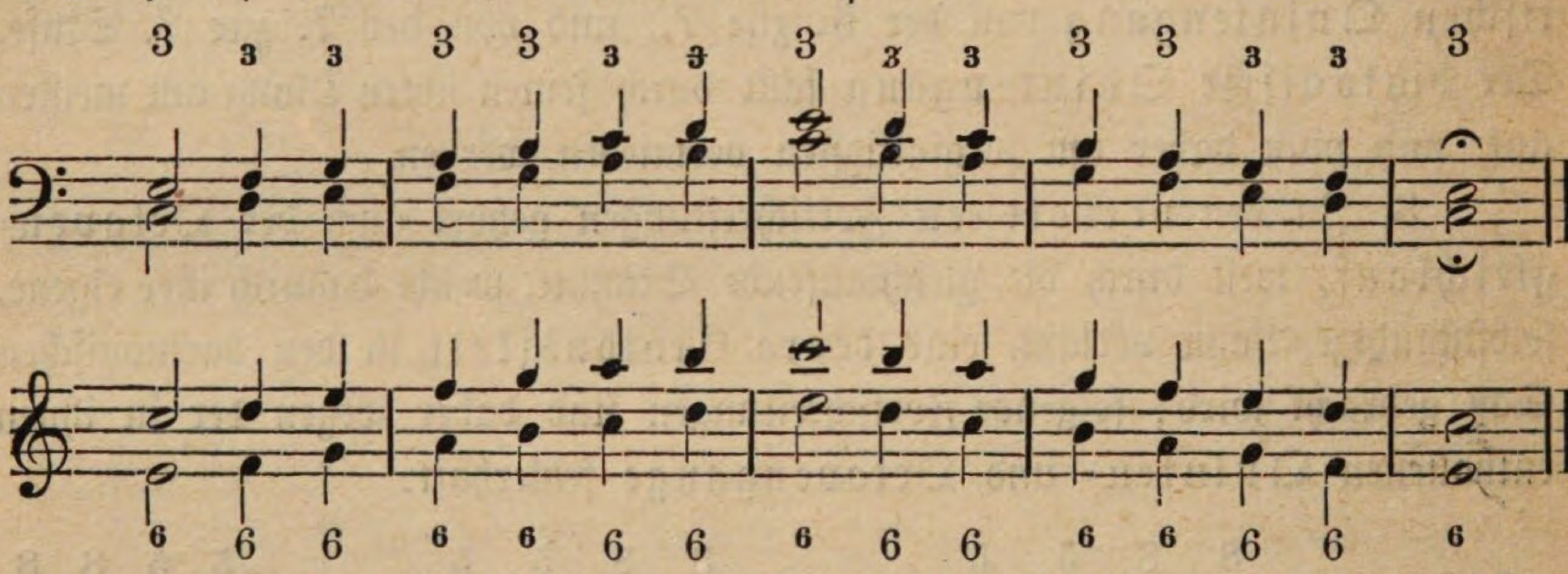




§ 28.

c. Große und kleine Terz, kleine und große Sext.

1. Die große und kleine Terz sind als Consonanzen in der Dur- und Mollharmonie bekannt; die Tonweite der großen Terz beträgt zwei ganze Töne, und die der kleinen Terz einen ganzen und einen halben Ton; umgekehrt erscheint die große Terz als kleine Sext mit einer Tonweite von drei ganzen Tönen und zwei halben, und die kleine Terz als große Sext mit der Tonweite von vier ganzen Tönen und einem Halbton; die beiden Sexten sind als Consonanzen in der 2. und 3. Lage, sowie in der weiten Lage des Stammdreiklanges enthalten, z. B.:



2. Auf der harten Tonart befinden sich drei große Terzen (kleine Sexten) auf der 1., 4. und 5. Stufe, und vier kleine Terzen (große Sexten) auf der 2., 3., 6. und 7. Stufe:



Man setze diese Terzen und Sextengänge in die übrigen 11 Durtonarten (mit den darüberstehenden Ziffern).

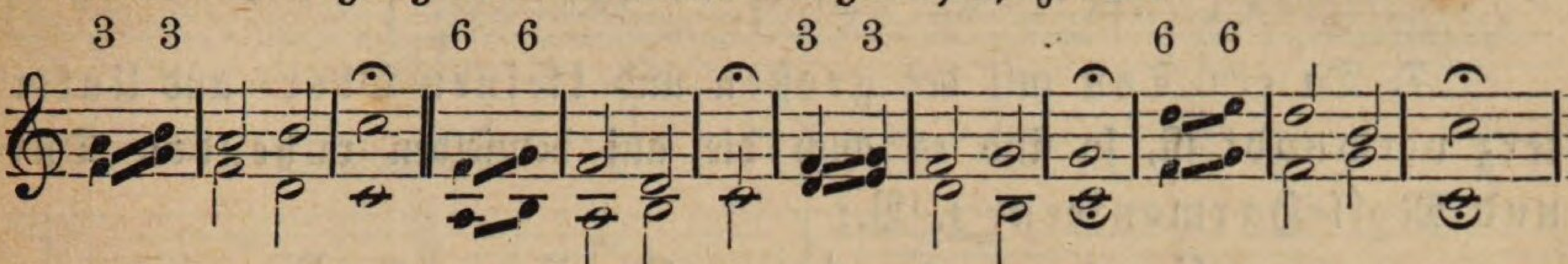
3. Der Terzen- und Sextengleichlauf ist höchst wohlklingend; die einfachste Begleitung einer Stimme findet in Terzen und Sexten statt, und hat daher auch die ausgedehnteste Anwendung im harmonischen Satze.

4. Unter den Terzengängen ist jedoch in Bezug auf den Wohlklang ein Unterschied; man unterscheidet nämlich, wie bei den Quinten (§ 27. 2) den diatonischen, halbdiatonischen und den chromatischen Terzengang:
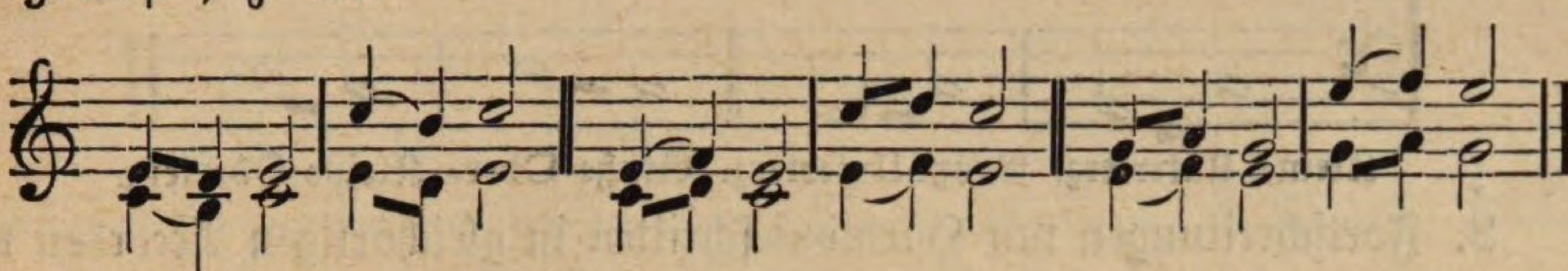
a) der diatonische Terzengang:

Da in demselben beide Stimmen in einem ganzen Tone fortschreiten, so klingt er hart, besonders aufwärts, und im strengen zwei-

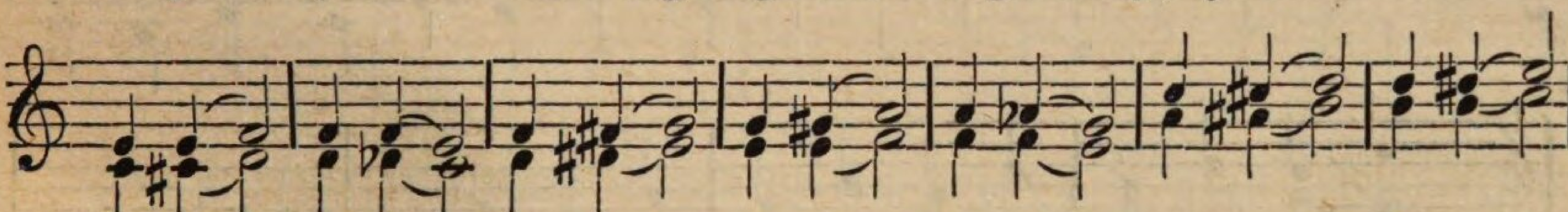
stimmigen Satze wird daher dieser harten Fortschreitung oft durch die veränderte Bewegung einer Stimme ausgewichen, z. B.:
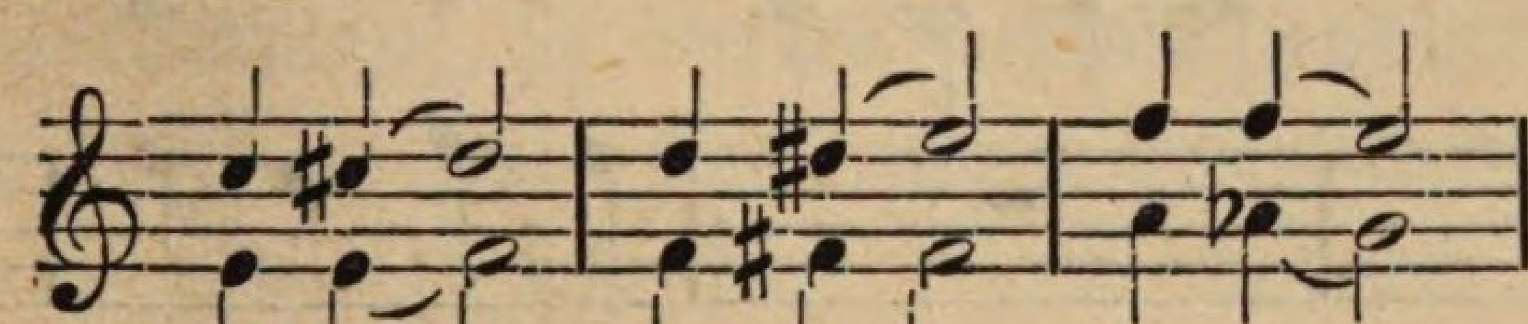


b) Der halbdiatonische Terzengang, in welchem eine Stimme einen ganzen und die andere einen halben Ton fortschreitet, ist der wohlklingendste, z. B.:

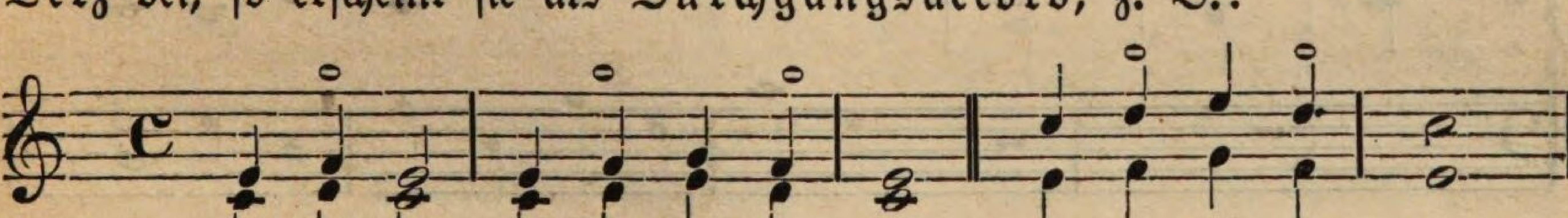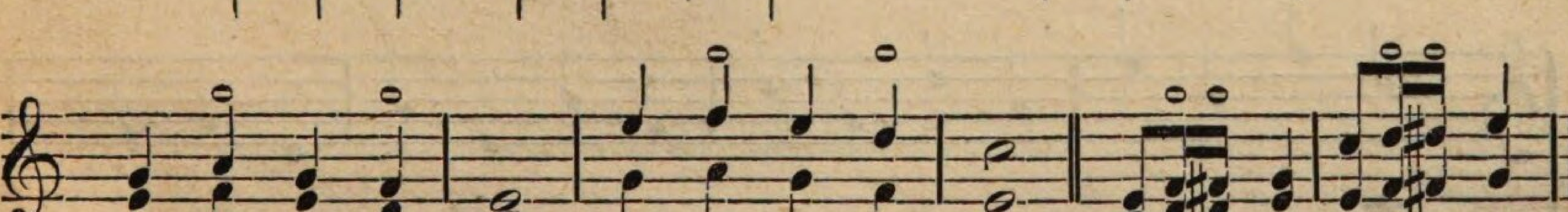


c) Der chromatische Terzengang, in welchem beide Stimmen halbtönig fortschreiten, klingt am weichsten, und entsteht durch Erhöhung oder Erniederung der Töne, um einen weichen Uebergang zu bilden; er wird daher meistens als Uebergangsaccord gebraucht, z. B.:



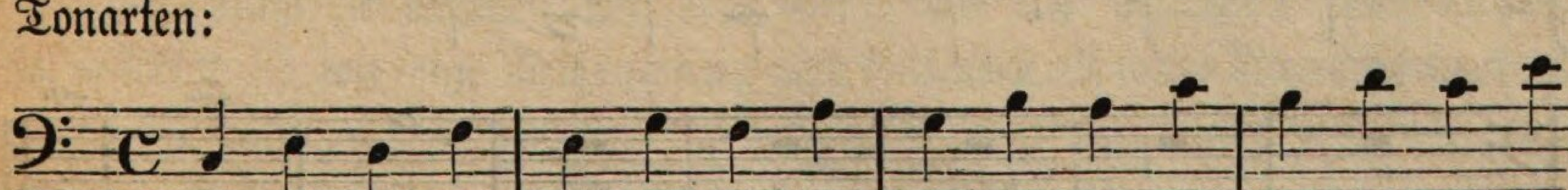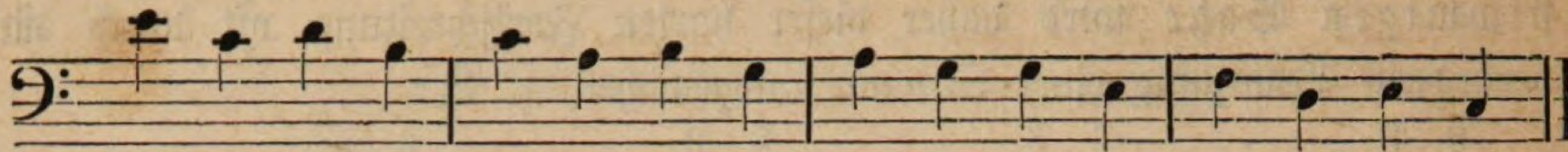


5. Fügt man den Durchgangsnoten einer Melodie (§ 21) die Terz bei, so erscheint sie als Durchgangsaccord, z. B.:



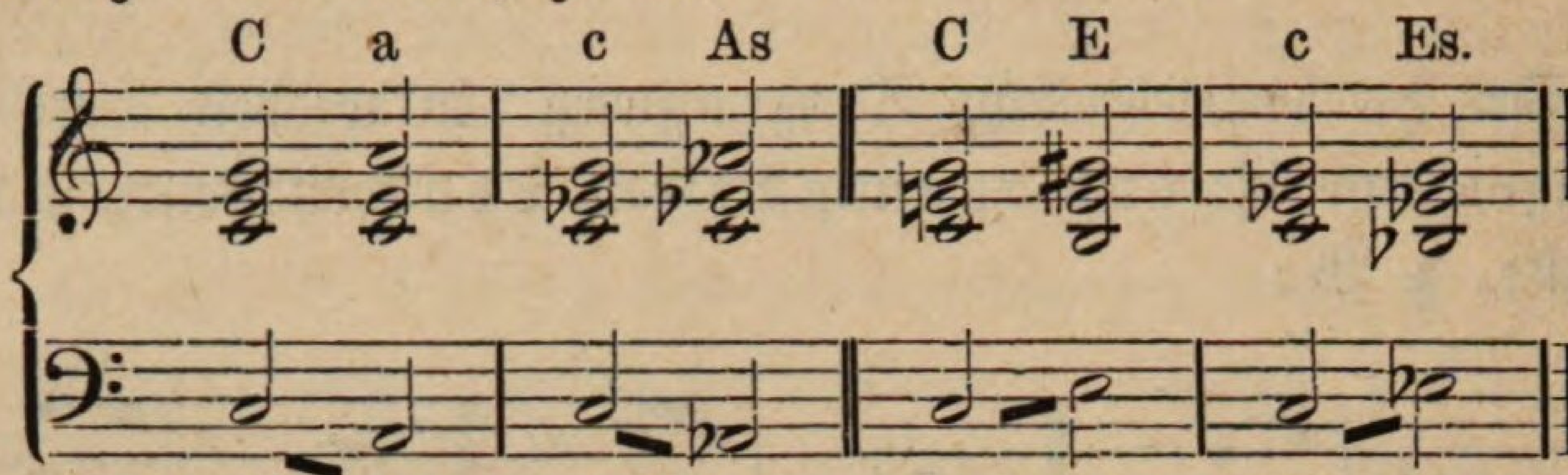


6. Die Terz eignet sich, da sie der Tonweite nach der nächstgelegene Harmonieton ist, zur Modulation für jede Stimme, und ihre Fortschreitung ist daher sehr wohlklingend; auf folgende Art verfahre man in den übrigen Tonarten:



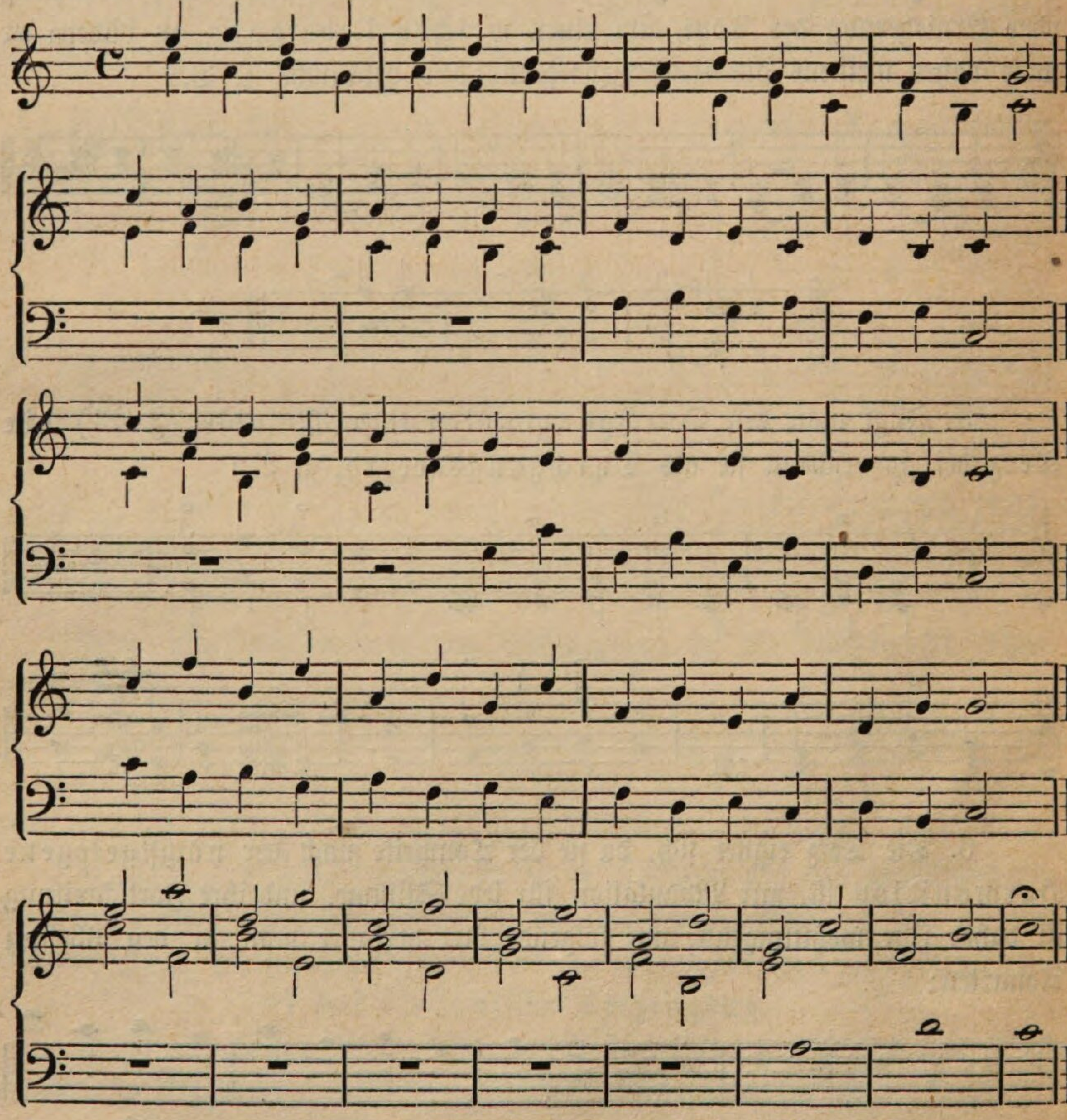


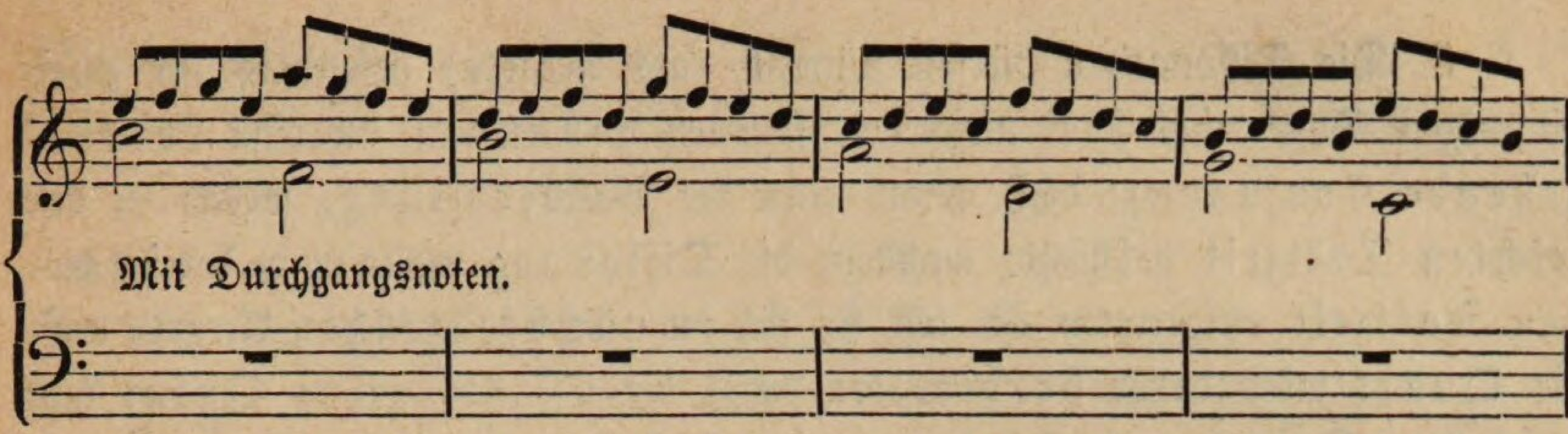
7. Da ein Ton mit der großen und kleinen Ober- und Unterterz verwandt ist, so sind es auch die auf demselben ruhenden Dur- und Moll-Harmonieen, z. B.:

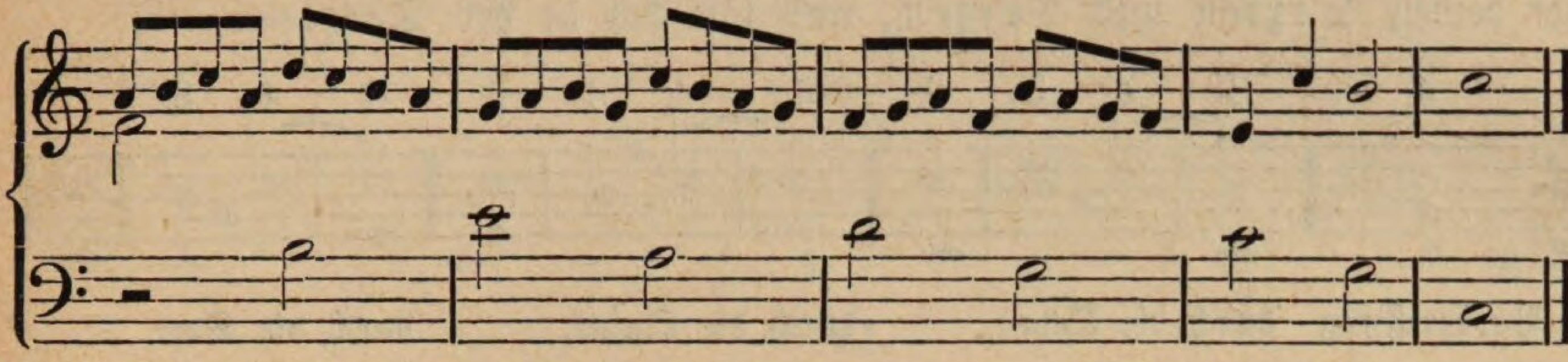


Kleine Unterterz. Große Unterterz. Große Ober- Kleine Oberterz.

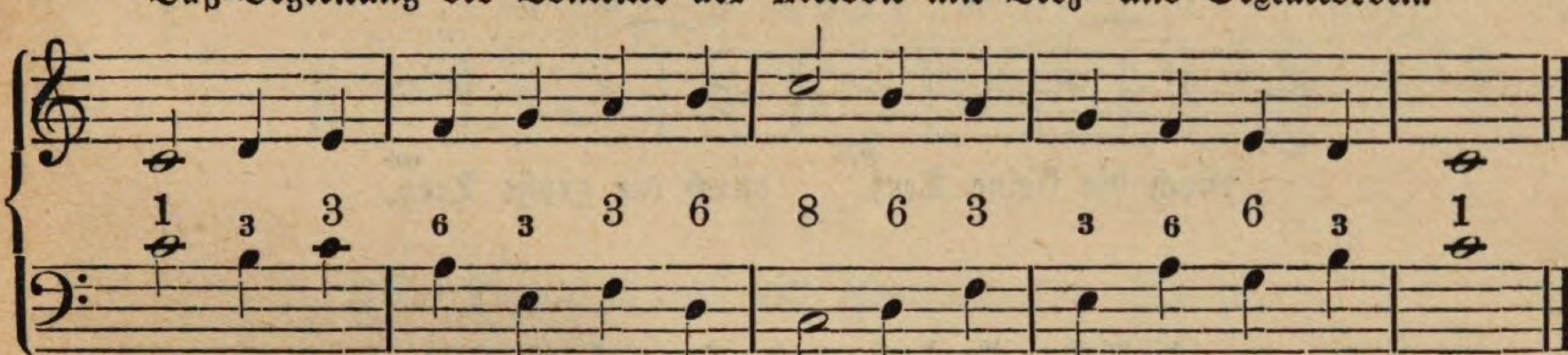
8. Fortschreitungen mit Harmonieschritten in gleichartigen Accorden nennt man Sequenzen; zur Uebung transponire man folgende Terzen- und Sextensequenzen.
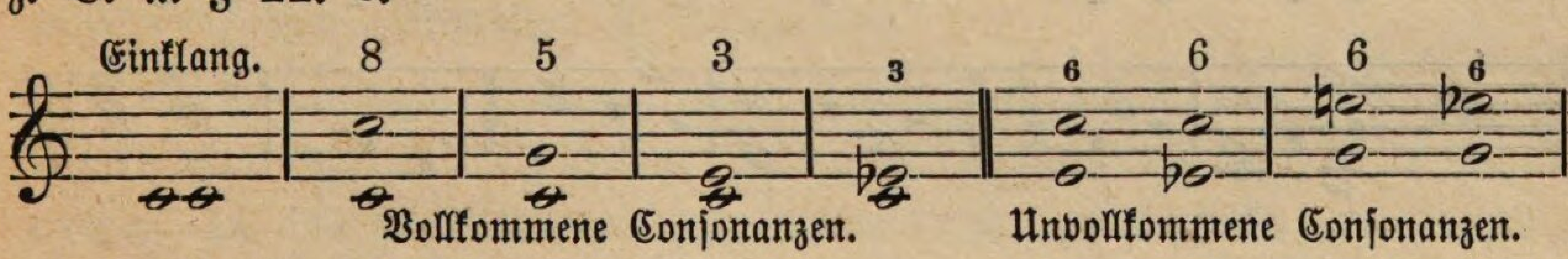






Baß-Begleitung der Tonleiter als Melodie mit Terz- und Sextaccorden.



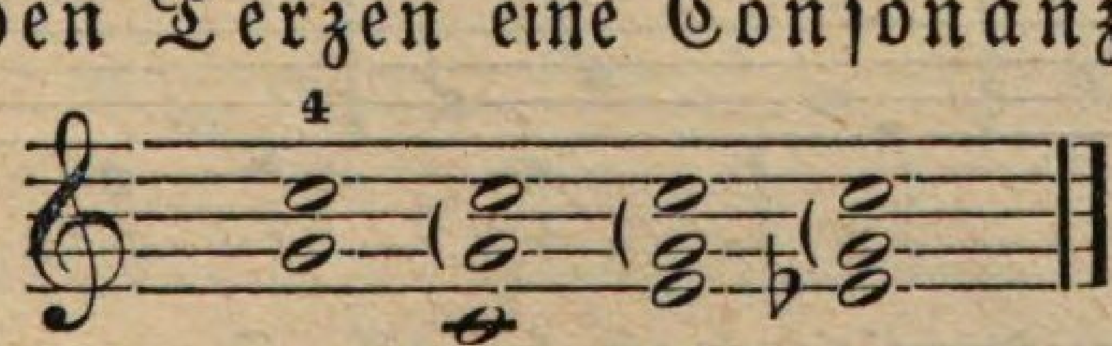
8. Der Schluß eines Satzes in den beiden Sexten befriedigt das Gehör nicht vollkommen; sie werden deßhalb unvollkommene Consonanzen genannt; vollkommene Consonanzen sind daher der Einklang, die Octav, die reine Quint, und die beiden Terzen; mit diesen Intervallen werden daher die zweistimmigen Schlußcadenzen gebildet, wie z. B. in § 22. c.



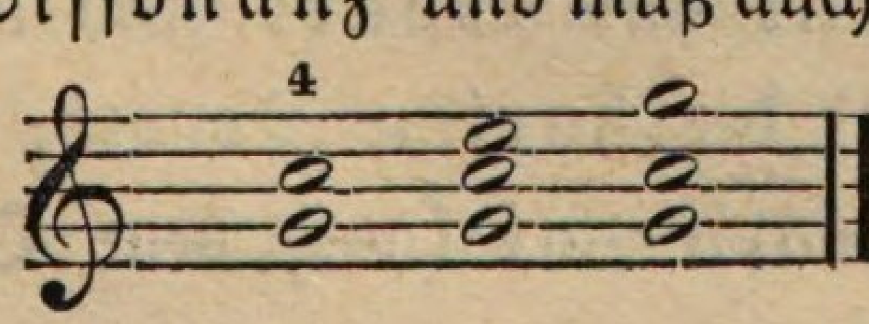
§ 29.

Die reine Quart (§ 24).

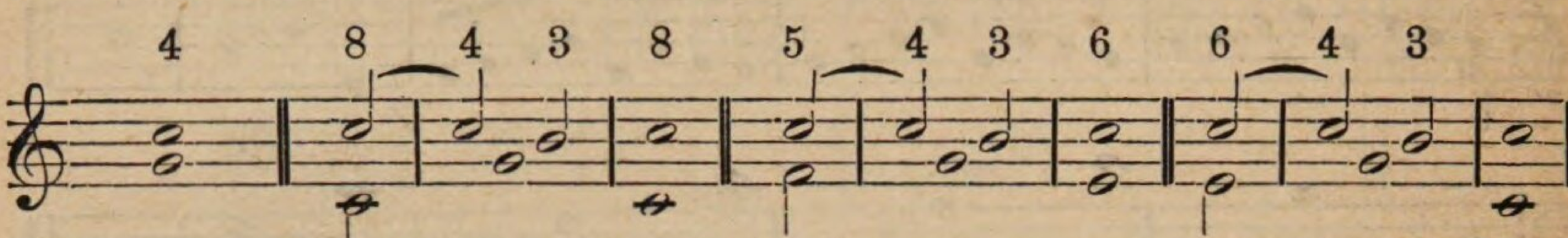
1. Die reine Quart ist nur in Verbindung mit der reinen Quint und den beiden Terzen eine Consonanz, z. B.:



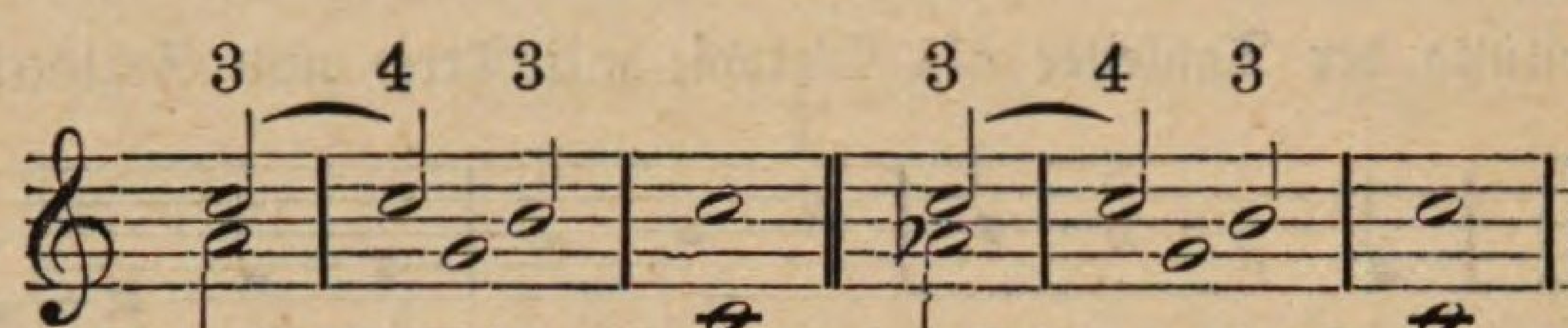
2. Ruht sie dagegen auf dem Grundtone als nächstes Intervall, so erscheint sie wie eine Dissonanz und muß auch als solche behandelt werden.



3. Die Dissonanzen dürfen nämlich (als Accorde) besonders im zweistimmigen Satze nicht frei auftreten, sondern gebunden an eine vorausgehende Consonanz; dieß nennt man die Vorbereitung, welche in der leichten Taktzeit geschieht; nachdem die Dissonanz alsdann in der schweren Taktzeit aufgetreten ist, löst sie sich im nächstfolgenden Accorde auf; die Quart wird daher vorbereitet durch die Octav, reine Quint und die beiden Sexten und Terzen, und löst sich in der Terz:



Vorbereitung durch die Octav, durch die Quint, durch die Sext,
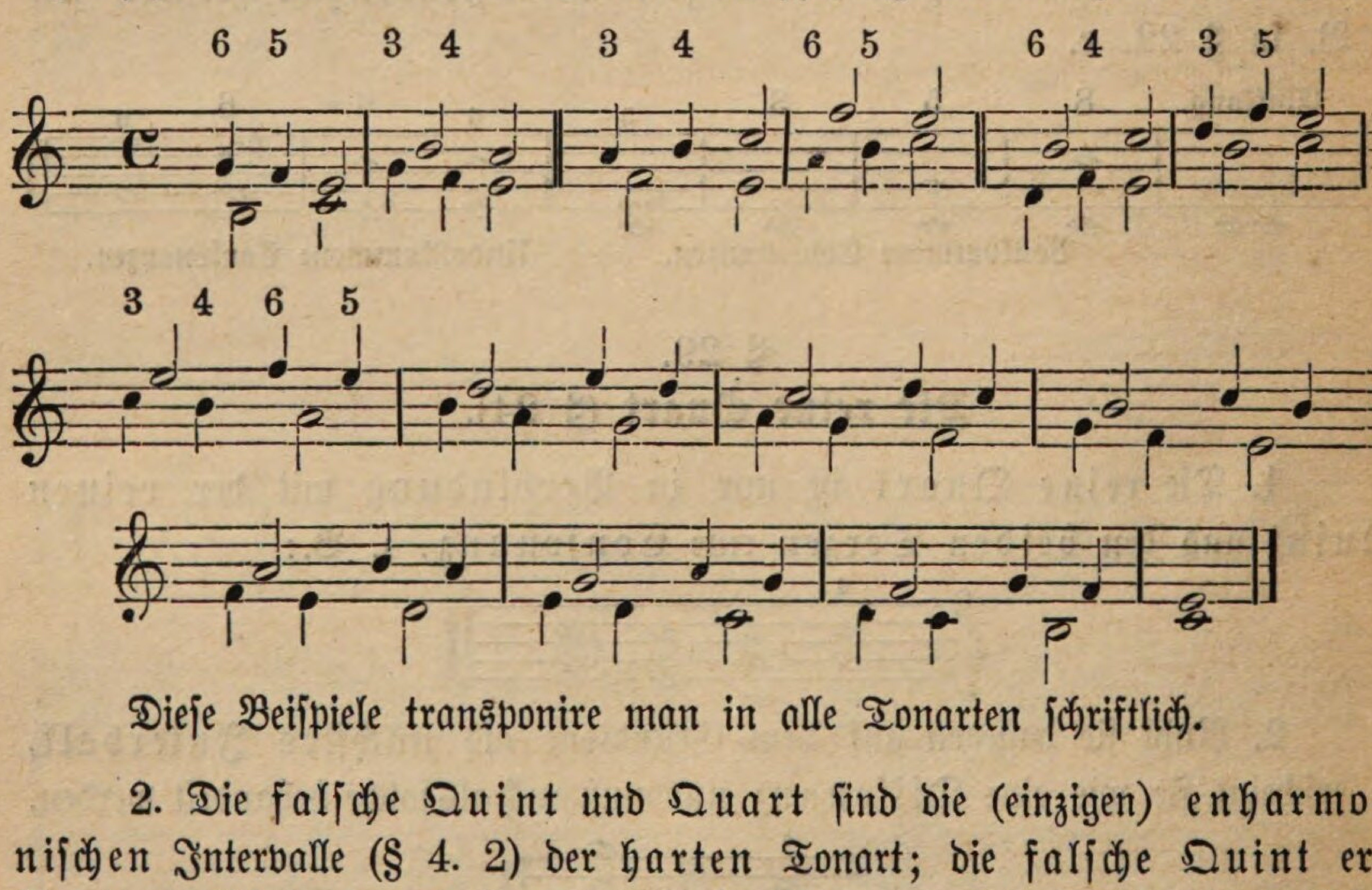


durch die kleine Terz. durch die große Terz.

§ 30.

Falsche Quint und Quart (§ 26).

1. Die falsche Quint und Quart sind Dissonanzen, uud müssen daher entweder vorbereitet werden; oder sie können als Nachschlag einer Consonanz (wie Durchgangsnoten in der leichten Taktzeit) auftreten:

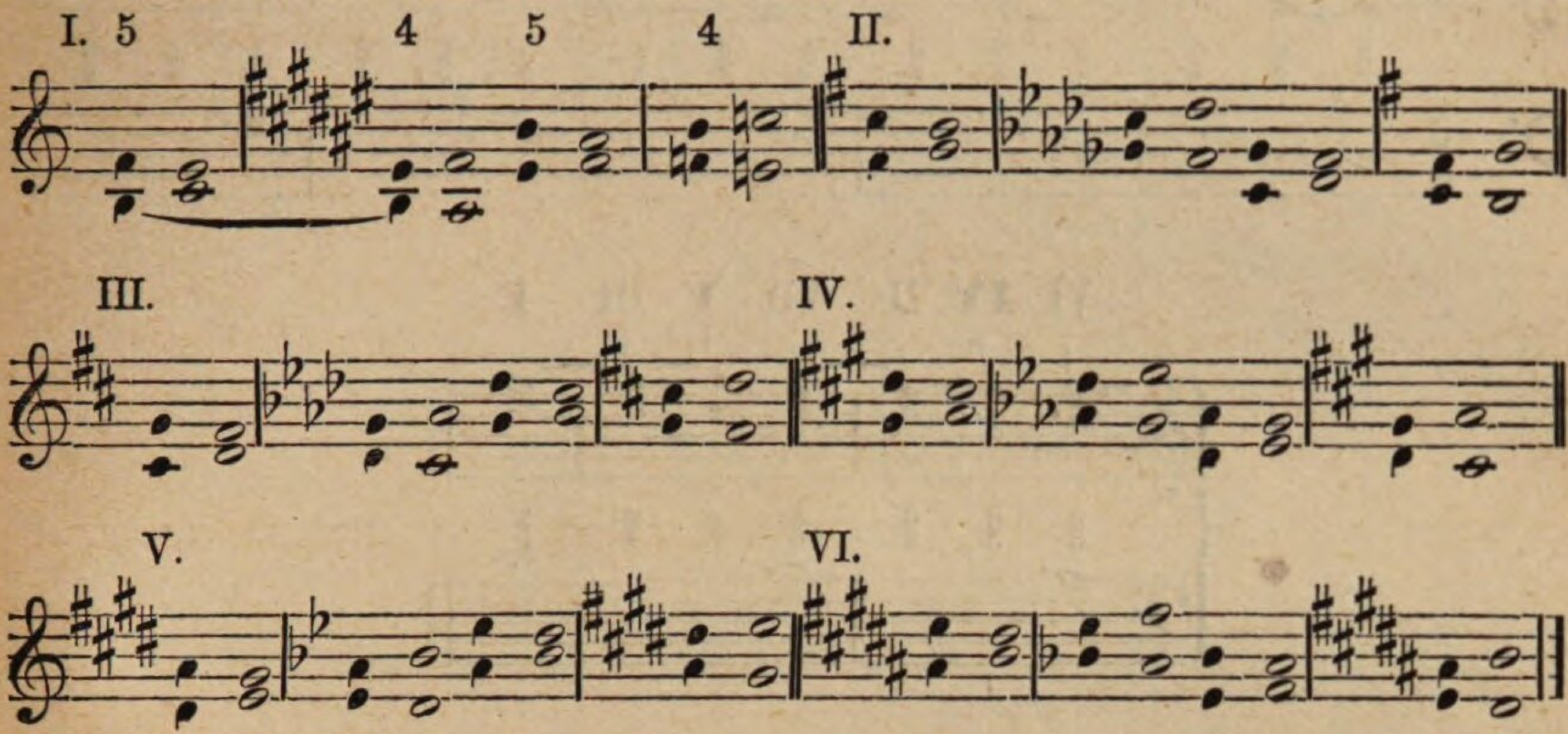
Falsche Quart und Quint als Nachschlag der Terz und Sext.



Diese Beispiele transponire man in alle Tonarten schriftlich.

2. Die falsche Quint und Quart sind die (einzigen) enharmonischen Intervalle (§ 4. 2) der harten Tonart; die falsche Quint erscheint nämlich in der 7. Haupttonart (nach dem Quintenkreise) als falsche

Quart mit denselben Tönen, jedoch in der entgegengesetzten Auflösung, so daß es dem Klange nach nur sechs falsche Quinten für die 12 Tonarten gibt, wie folgt.
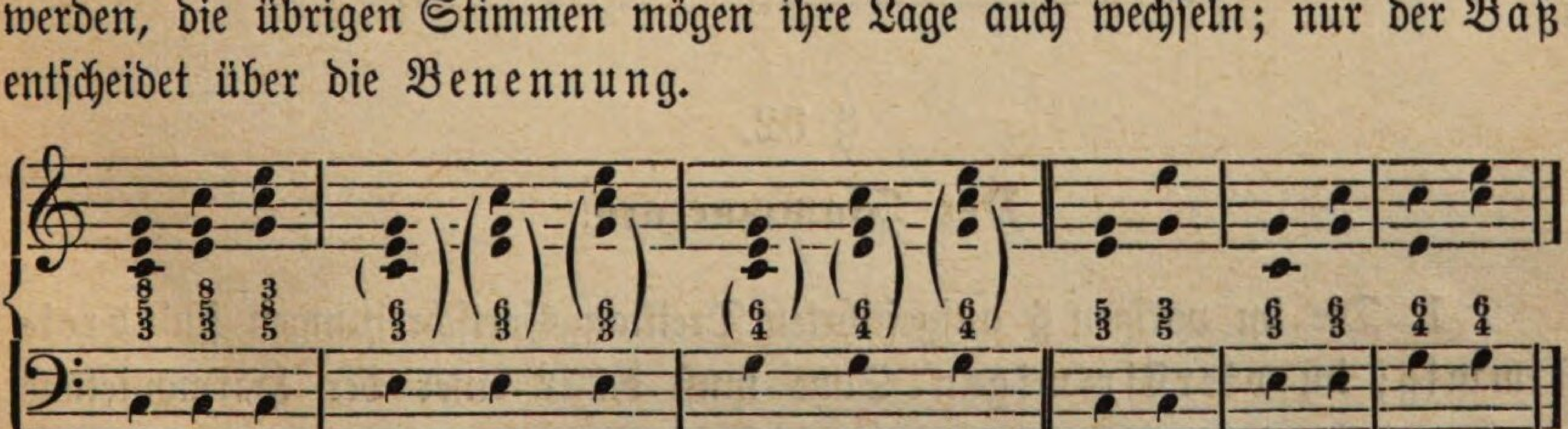


§ 31.

Die Dreiklänge mit beziffertem Basse.
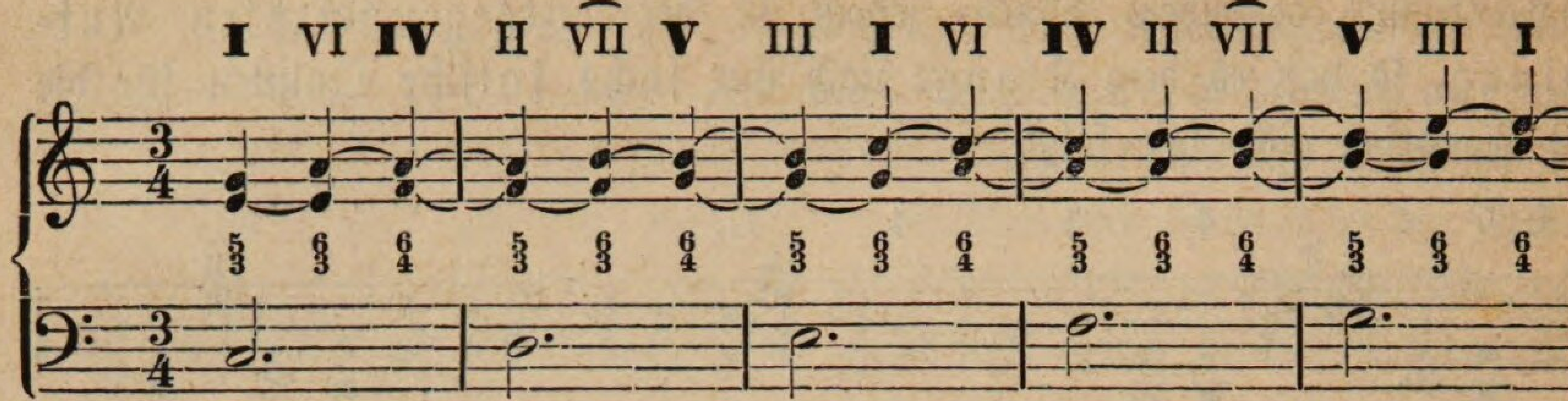
1. Der bezifferte Baß (Generalbaß, Hauptbaß) gewährt den Vortheil, daß man mittels der über dem Basse gesetzten Ziffern in Kürze die wesentlichen Harmonieen eines Tonsatzes bezeichnen kann; in der figurirten Kirchenmusik ist die Orgelstimme mit beziffertem Basse geschrieben; der Organist hat dadurch einen Ueberblick über die Folge der Harmonieen in einer Composition, um nach Umständen z. B. die Singstimmen in der richtigen Intonation zu unterstützen.
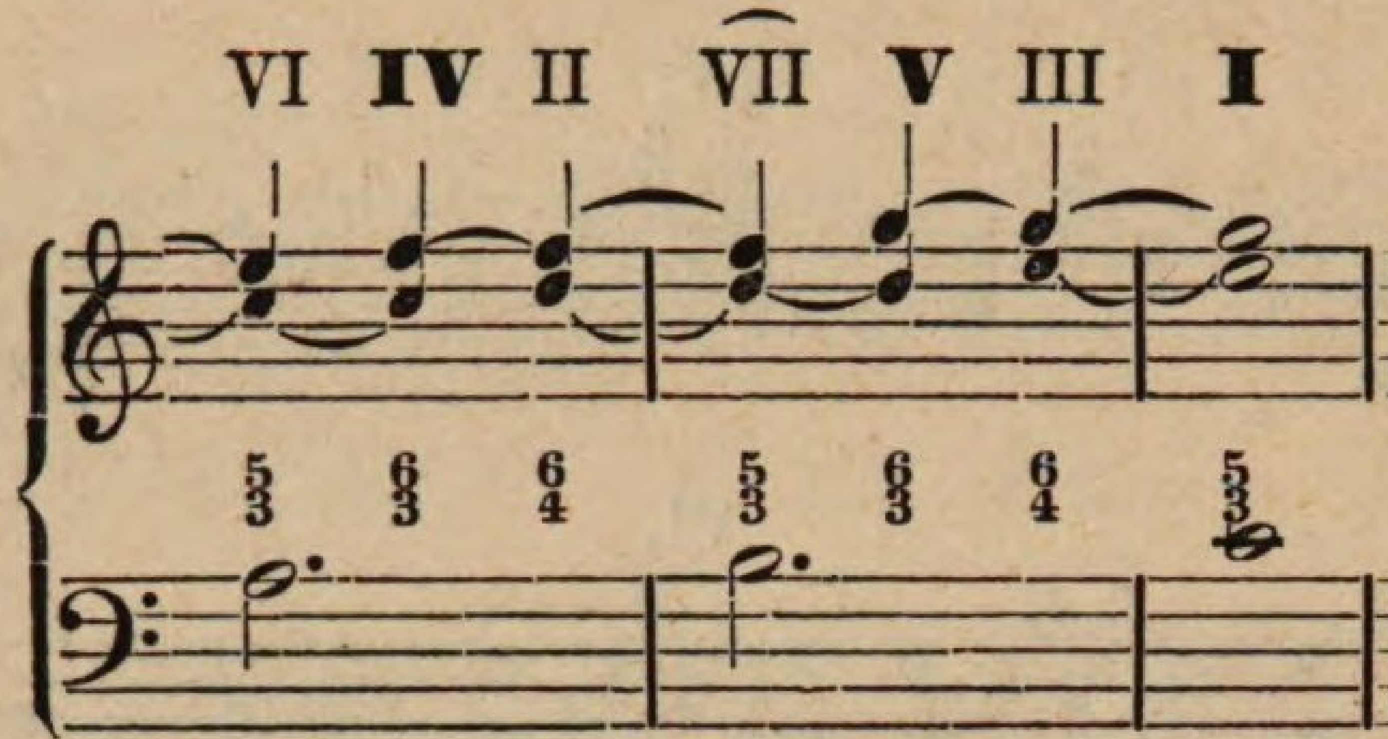
2. In den drei Lagen des Dreiklanges bilden die Stimmen zum Grundtone folgende Intervalle, nach welchem die Accorde benannt werden, die übrigen Stimmen mögen ihre Lage auch wechseln; nur der Baß entscheidet über die Benennung.
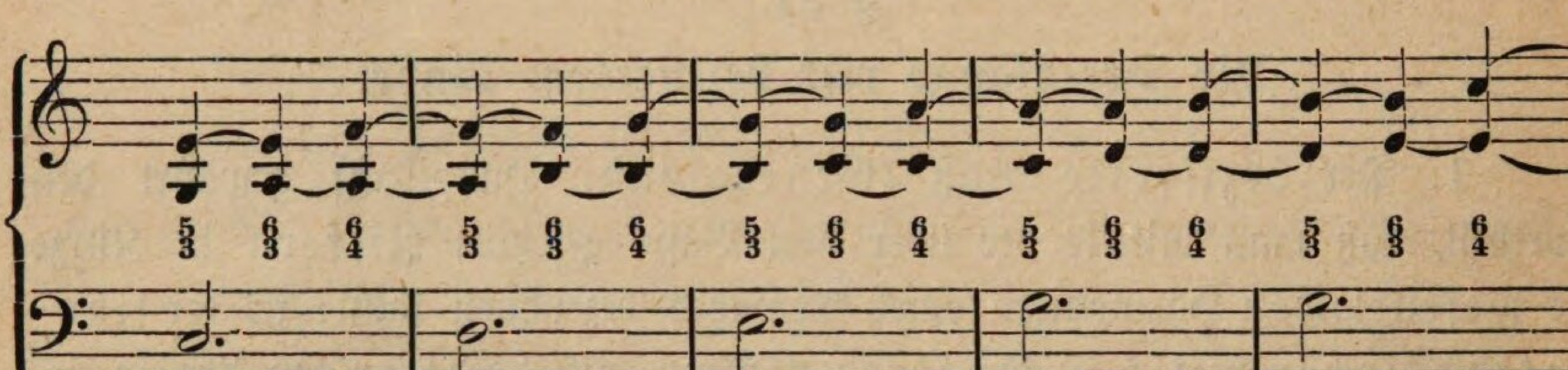


Stammaccord. Terzsextaccord. Quartsextaccord. dreistimmig.

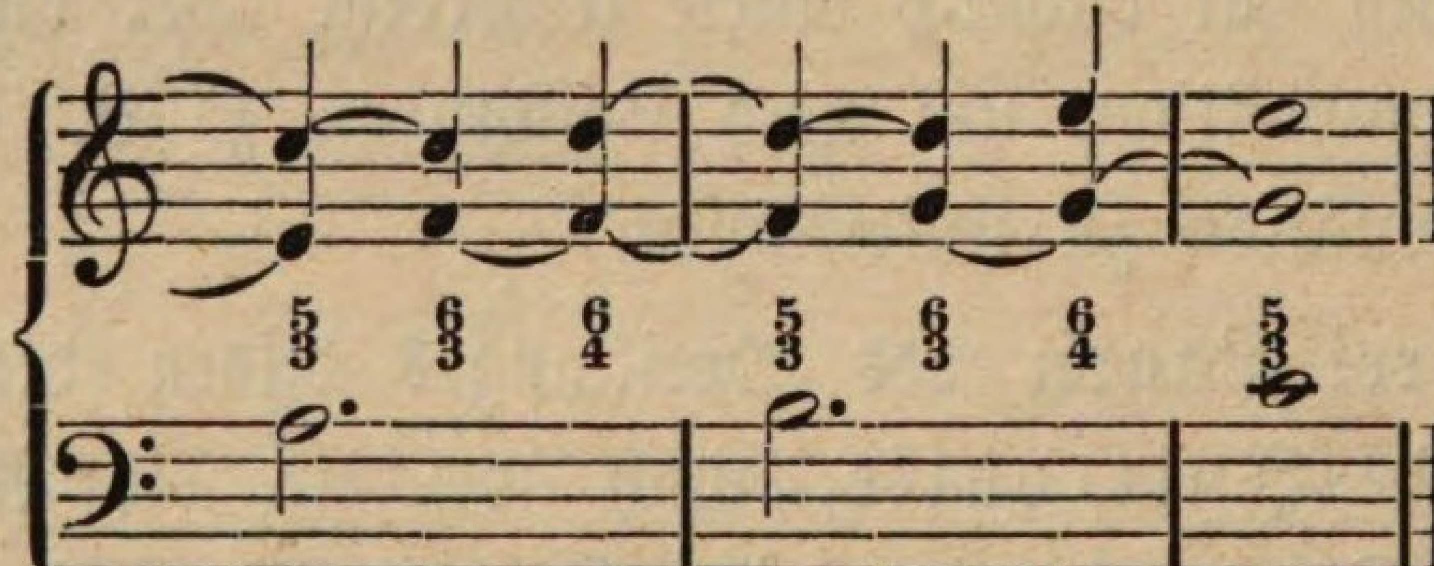
3. Um sich das Intervallenverhältniß der drei Dreiklangslagen einzuprägen, setze man folgende Fortschreitung in den 7 leitereigenen Dreiklängen (mit der Seitenbewegung § 22, b) in alle Tonarten; zuerst wird der Baß gesetzt, auf welchem immer drei Dreiklänge ruhen:





Die Dreiklänge in der weiten Lage.



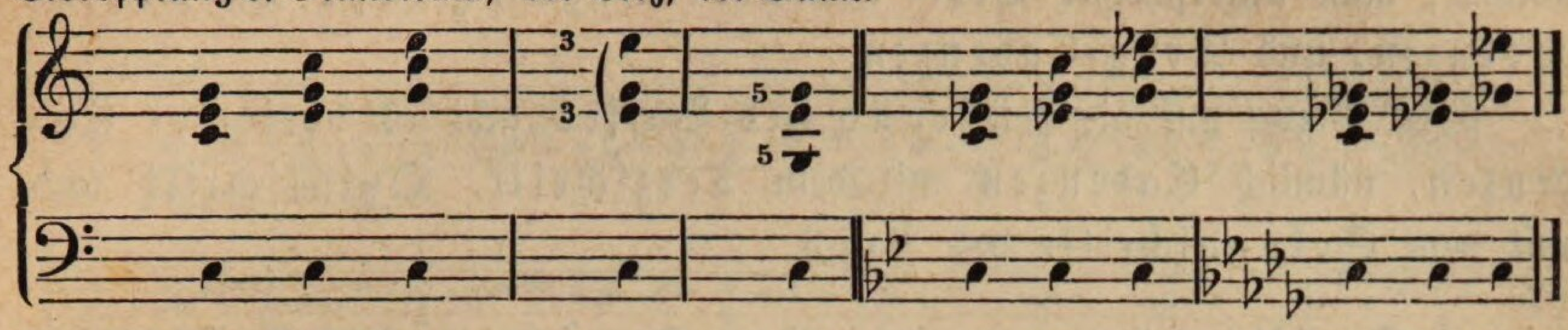


§ 32.

Der Stammaccord.

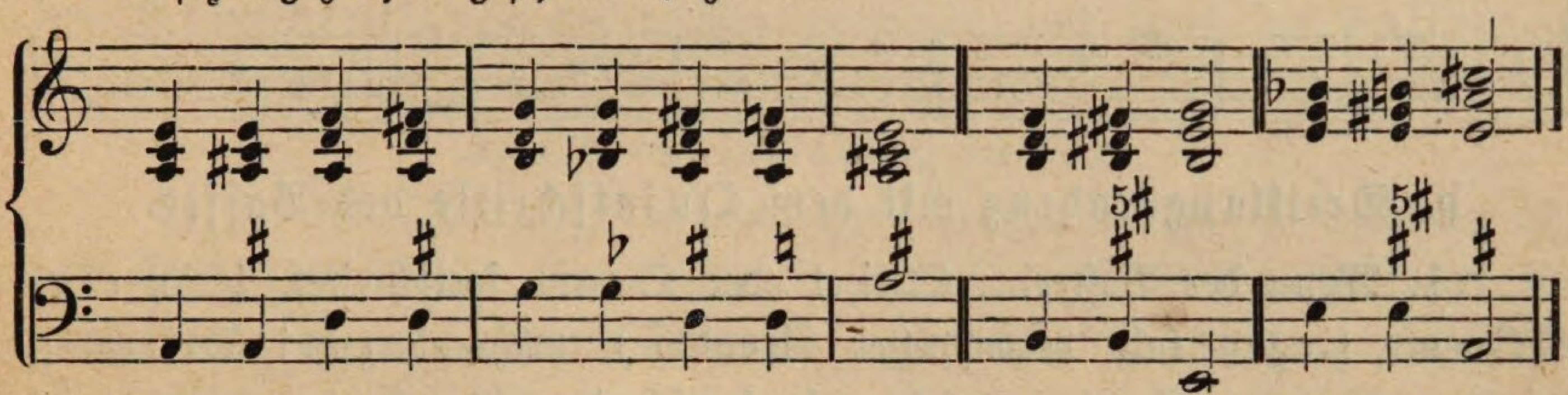
1. Die im vorigen § aufgeführten Dreiklangsfortschreitungen sind dreistimmig; im vierstimmigen Satze muß daher einer der Harmonietöne verdoppelt werden; im Stammdreiklange wird in der Regel der Grundton verdoppelt; nach der Generalbaßschrift wird meistens der Stammaccord der Dreiklänge nicht beziffert; eine unbezifferte Note bedeutet die leitereigene Dreiklangsharmonie dieses Grundtones; die Note c verlangt daher in den Tonarten C, G und F den Durdreiklang (C), in B, Es und As den Molldreiklang (c) und in Des den falschen Dreiklang ĉ.

Verdopplung d. Grundtones, der Terz, der Quint.

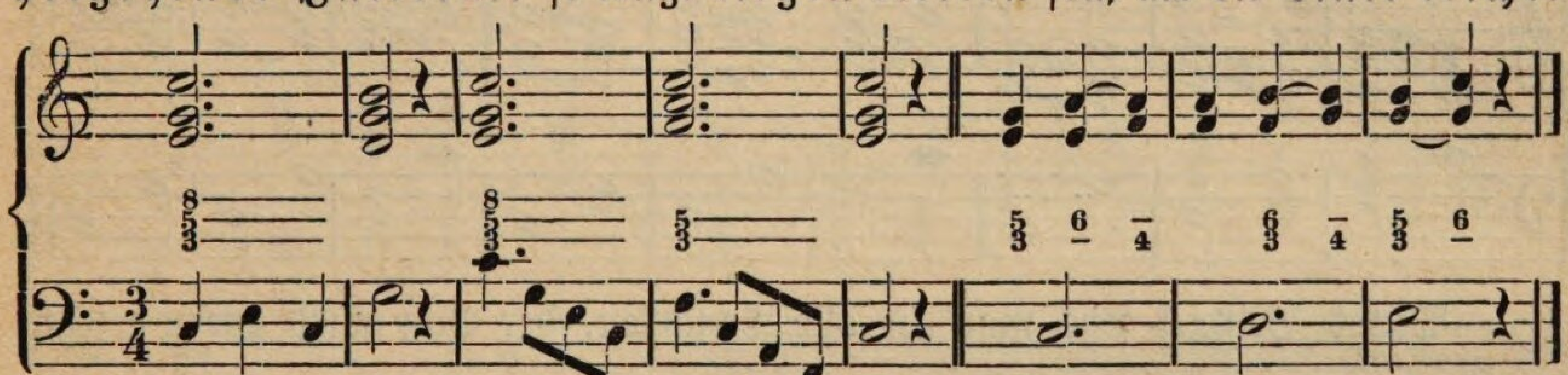


Weil der Stammaccord das Gehör vollkommen befriedigt, besonders wenn der verdoppelte Grundton in der Oberstimme erscheint, so wird er auch Perfektaccord genannt.
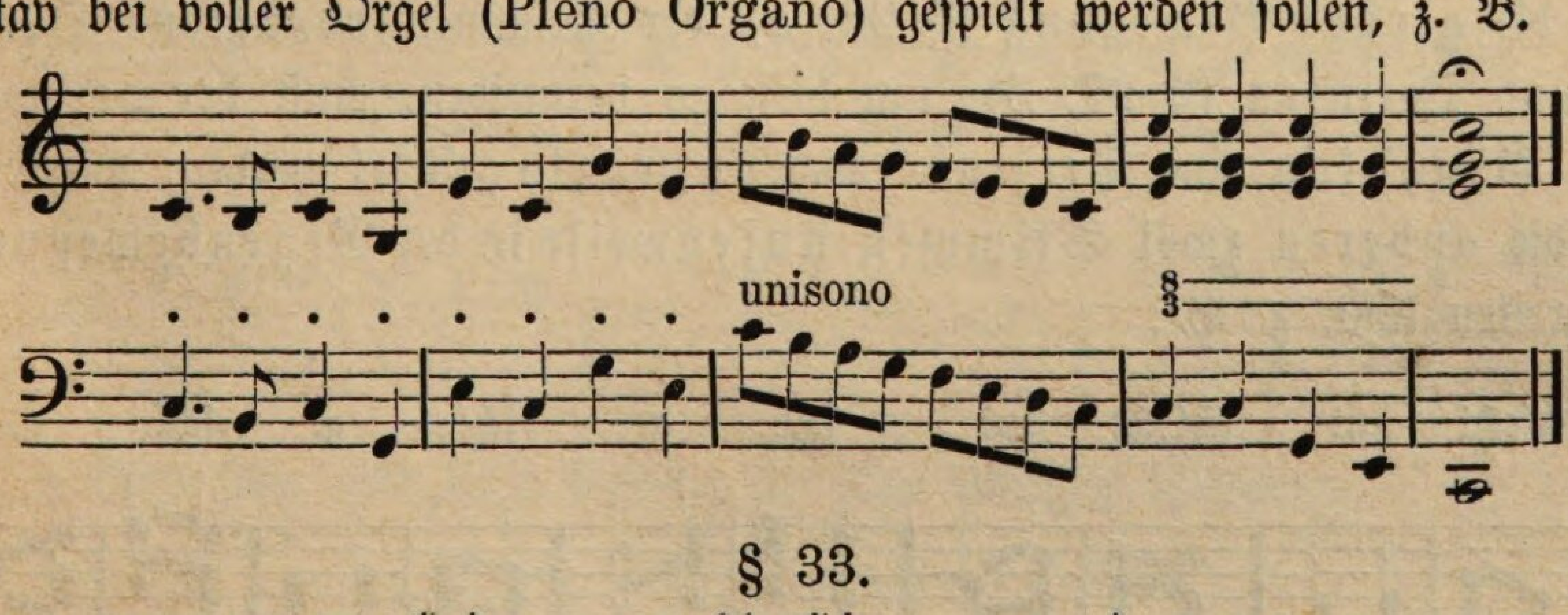
2. Soll ein Intervall erhöht oder erniedert werden, so wird neben die Ziffer das Versetzungszeichen gesetzt; bei der Terz wird bloß das Versetzungszeichen geschrieben, z. B.:



3. Querstriche seitwärts der Ziffern bedeuten, daß das vorhergehende Intervall so lange liegen bleiben soll, als die Linie reicht:



4. Punkte oder unisono, tasto solo über den Noten bedeuten, daß die betreffenden Baßnoten ohne Harmonie (im Einklange oder in der Octav bei voller Orgel (Pleno Organo) gespielt werden sollen, z. B.



§ 33.

Cadenzen mit Stammaccorden.

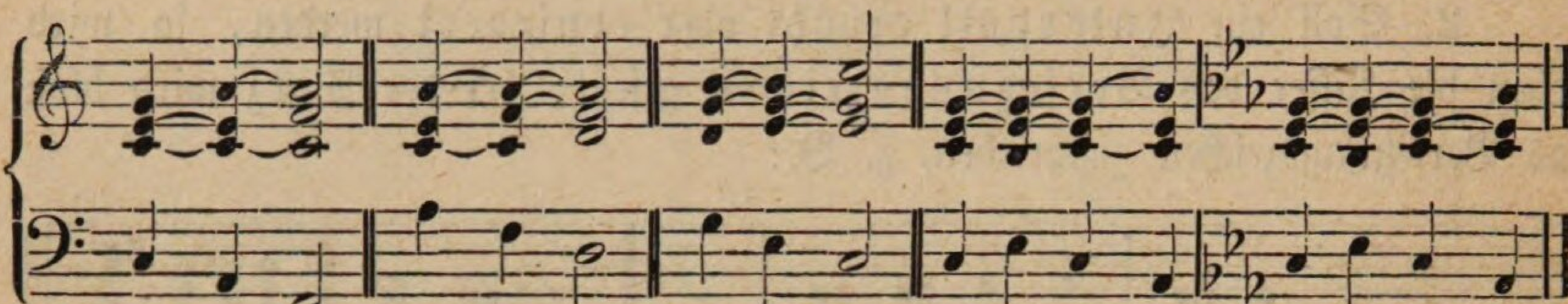
1. Cadenz (Cadenza, Tonfall) nennt man einen Harmonieschritt, durch welchen ein Nebendreiklang der Tonart sich im Hauptdreiklange

auflöst; man unterscheidet Drei- und Vierklangs-, Haupt- und Neben-cadenzen, und Trug-Cadenzen.

In Bezug auf die Führung des Basses gibt es dreierlei Cadenzen, nämlich Cadenzen mit dem Terzschritt, Quintschritt und mit dem Sekundschritte des Basses.

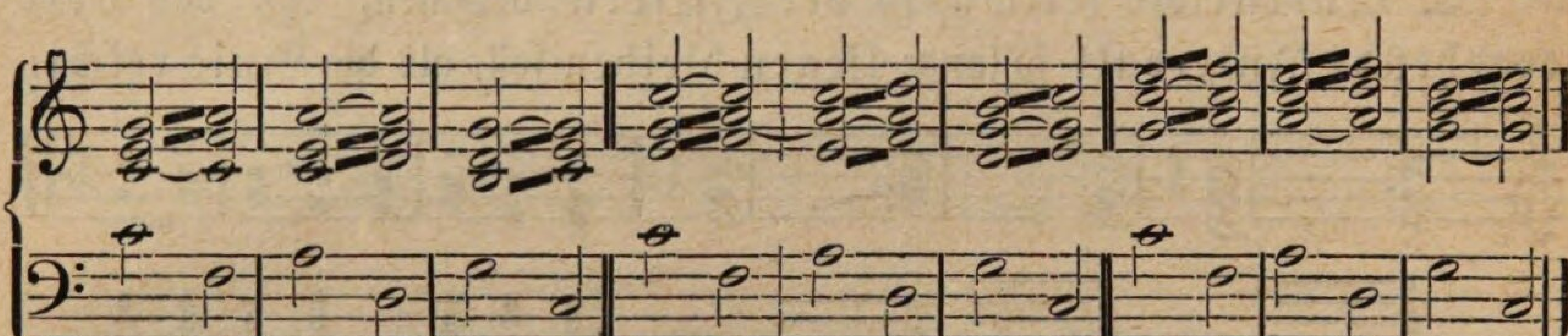
a) Dreiklangscadenzen mit dem Terzschritte des Basses.

1. Wenn der Baß eine Terz fortschreitet, bleiben zwei Stimmen liegen, und eine schreitet stufenweise auf- oder abwärts fort, z. B.



b. Dreiklangscadenz mit dem Quintschritte des Basses.
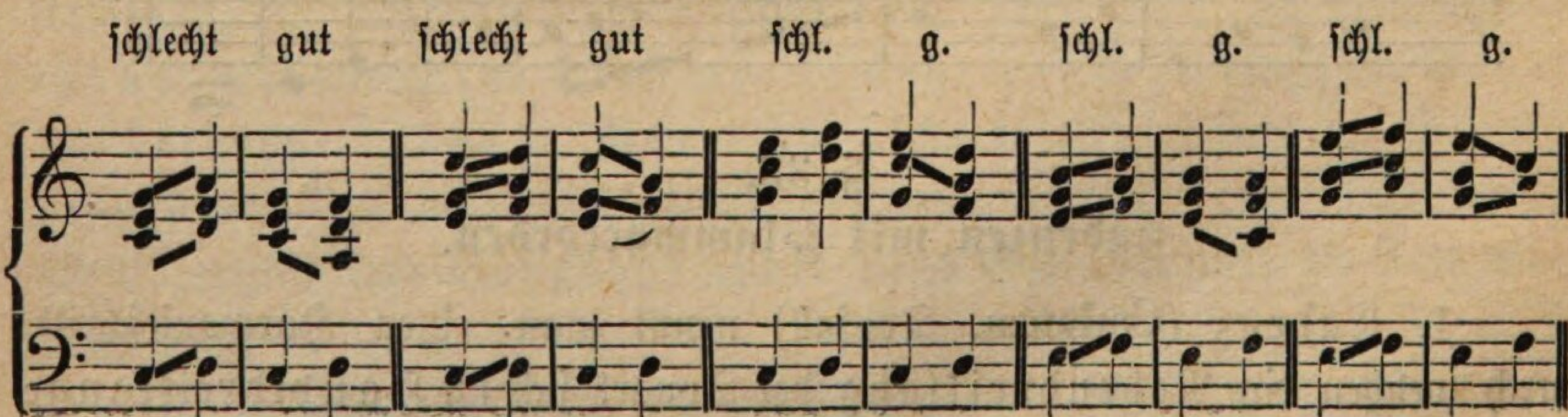
1. Wenn der Baß eine Quint oder Quart fortschreitet, bleibt eine Stimme liegen (als verdoppelter Grundton), während zwei Stimmen im Terzen- oder Sextengleichlaufe fortschreiten (§ 28 a).

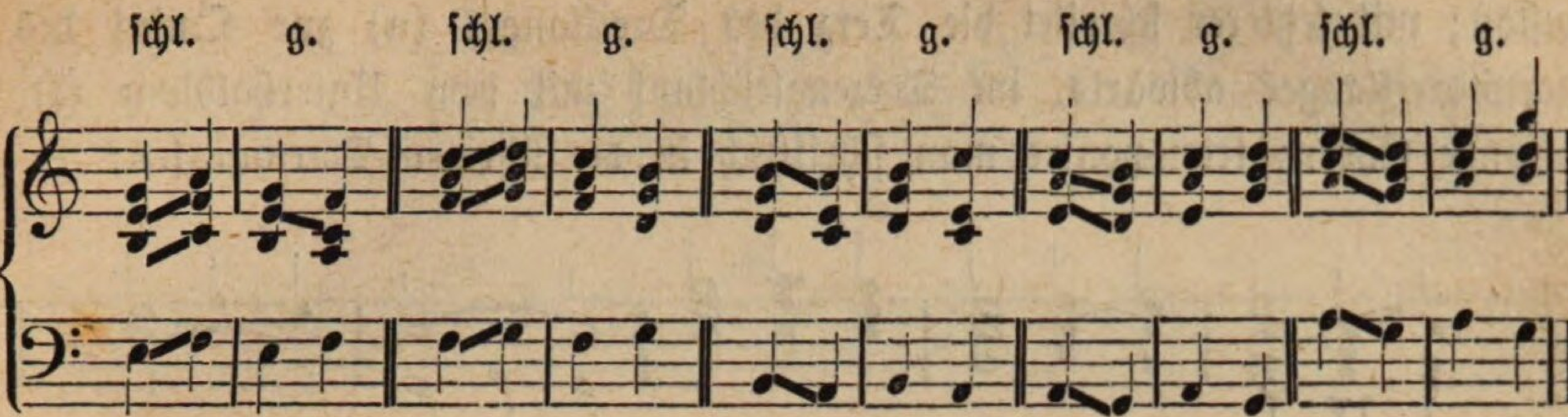


Dieses Beispiel setze man in alle Tonarten, der Baß wird zuerst gesetzt.

c) Dreiklangscadenz mit dem Sekundschritte des Basses.

1. Wenn der Baß stufenweise (eine Sekund) fortschreitet, entstehen durch die gerade Bewegung (§ 22. a) der Stimmen verbotene Octaven und Quinten (§ 27. 3); um diese zu vermeiden, muß der verdoppelte Grundton eine Terz ab- oder aufwärts geführt werden, während man die anderen zwei Stimmen stufenweise in der Gegenbewegung fortschreiten läßt, z. B.:
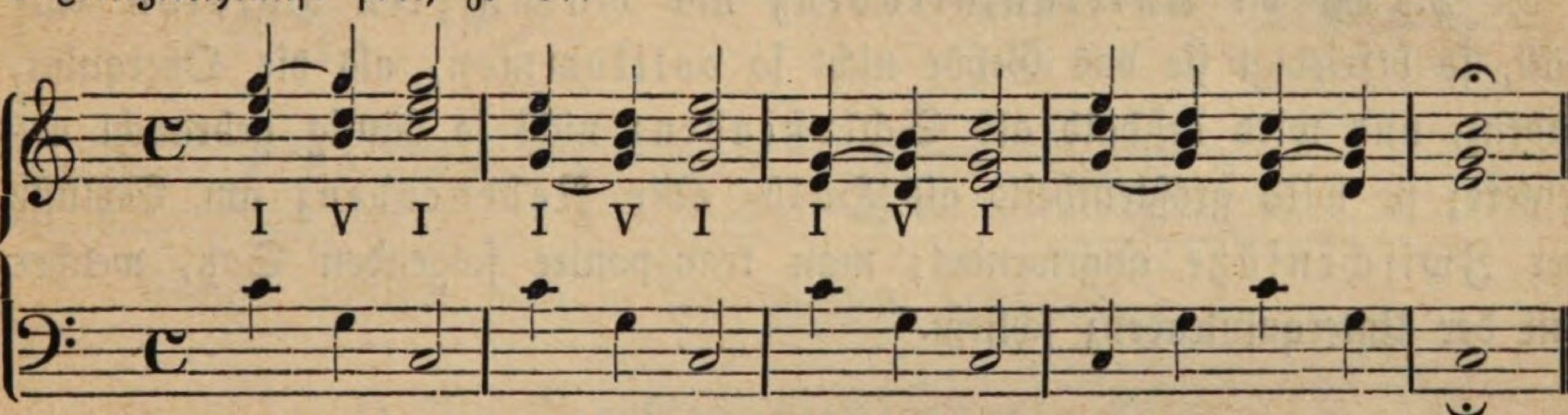




§ 34.

Die Cadenzen des Ober- und Unterquintdreiklanges.

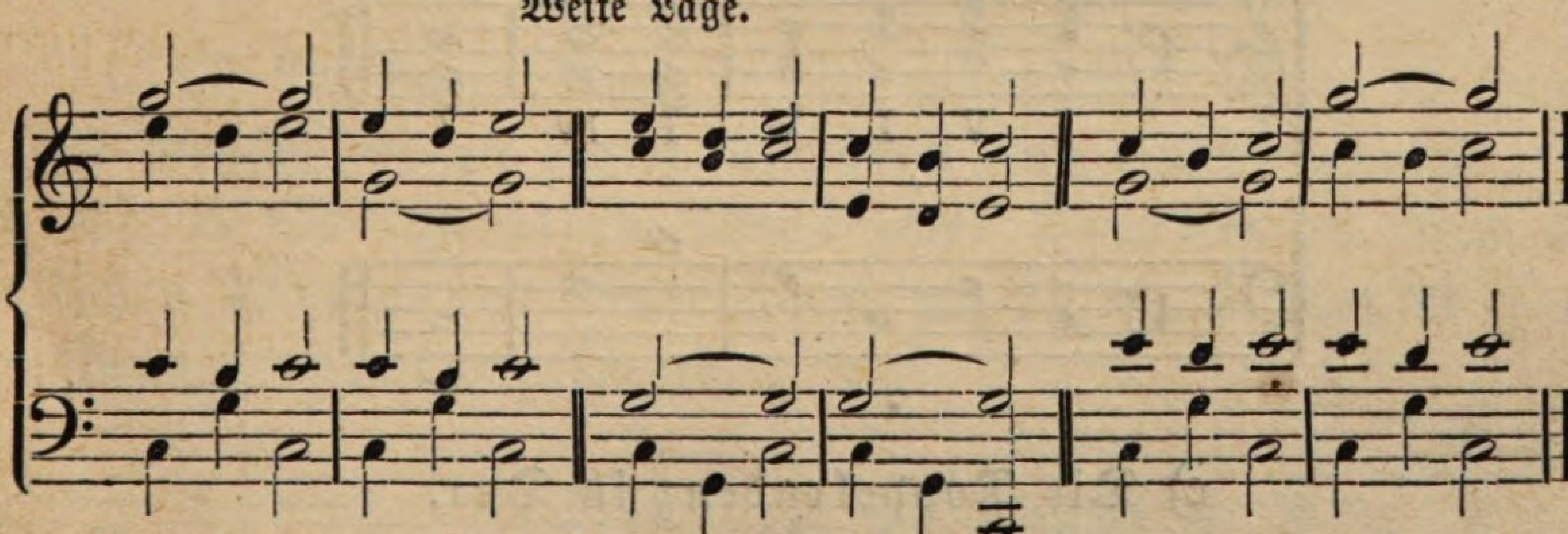
1. Unter den sieben Dreiklängen der Tonart sind die Dreiklänge der IV. und V. Stufe, der Ober-Unterquintdreiklang (§ 25) mit dem Hauptdreiklange am nächsten verwandt, und durch die Auflösung in demselben bilden sie die beiden Schlußcadenzen I-V-I und I-IV-I.

a) Oberquintcadenz in Dur.

1. In der Oberquintcadenz (I-V-I) schreitet der Grundton (g) zum Hauptton c (in einem Quint- oder Quartschritte) während er als verdoppelt in einer andern Stimme liegen bleibt; die Terz (h) führt als Leitton aufwärts zum Hauptton (c), während die Quint (d) aufwärts zur Terz schreitet; diese beiden Stimmen schreiten im Terzen- oder Sextengleichlaufe fort, z. B.:



Weite Lage.

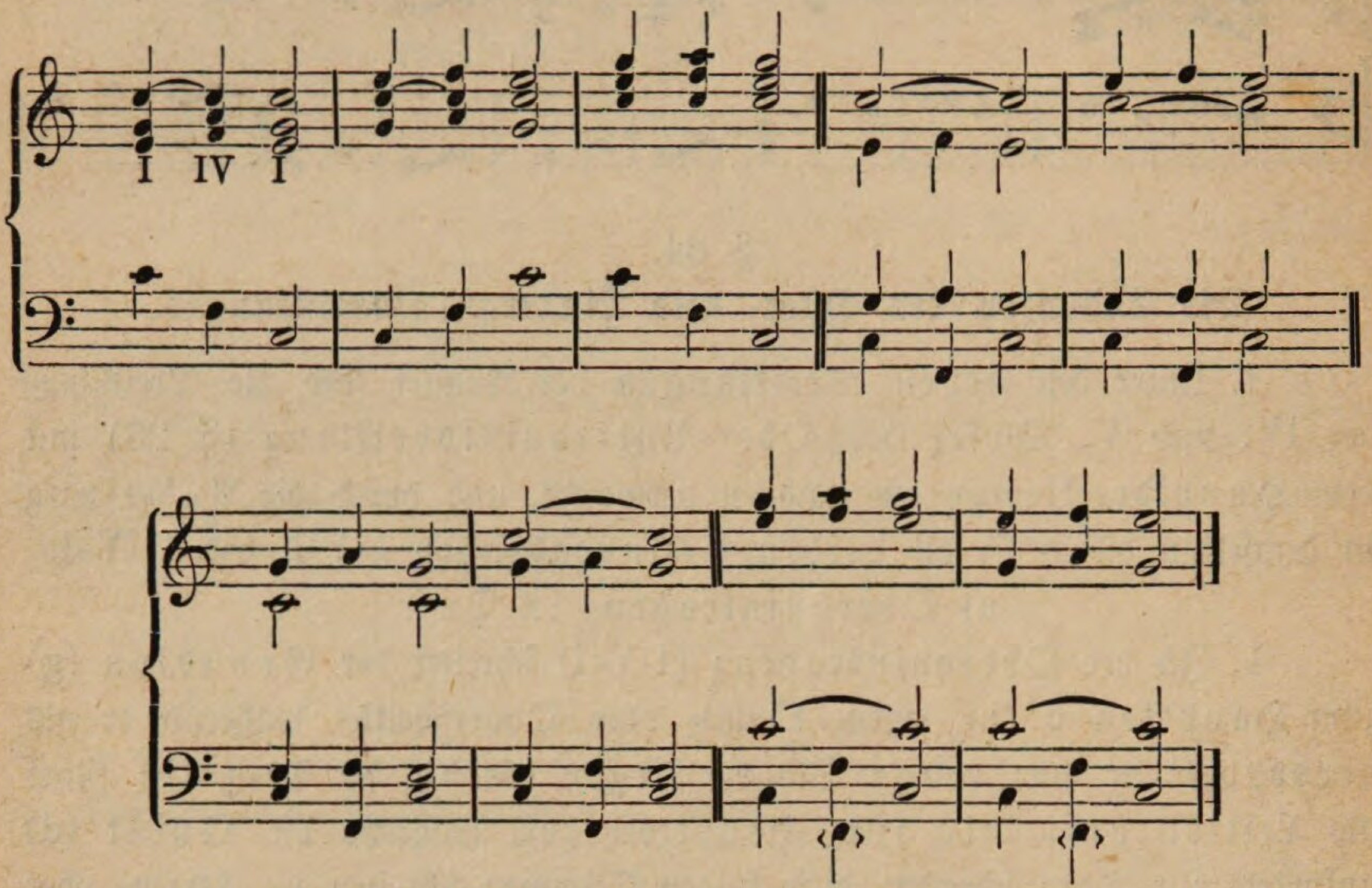


Man setze nun diese Cadenz in allen übrigen Tonarten.
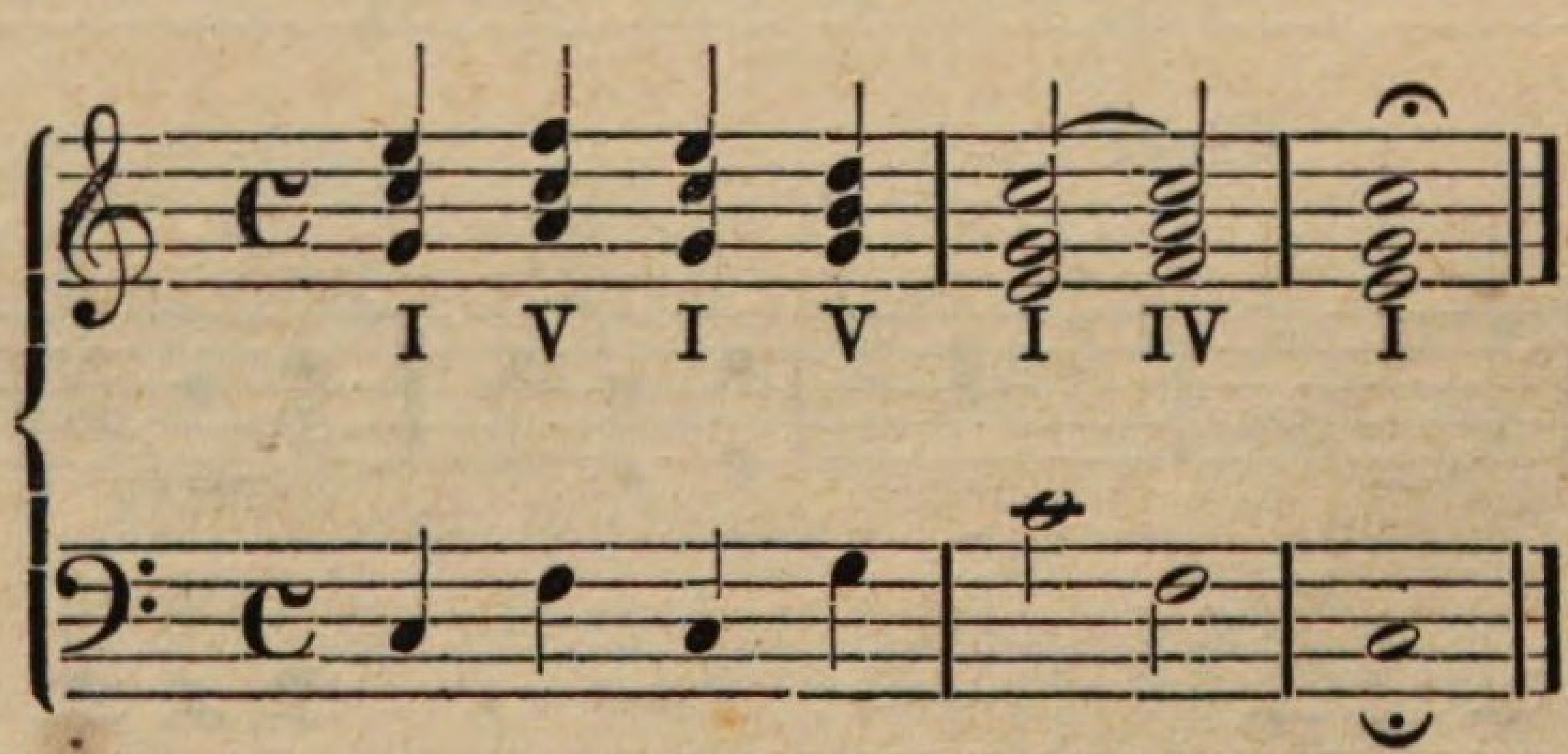
b) Unterquintcadenz in Dur.

1. Die Unterquintcadenz (I-IV-I) hat das Eigenthümliche, daß der verdoppelte Hauptton der Tonleiter (c) liegen bleibt, und die verdoppelte Unterquint (f) als Unterhalbton sich in der Terz (e)

auflöst; mit letzterer schreitet die Terz des Dreiklanges (a) zur Quint des Hauptdreiklanges abwärts, im Terzengleichlauf mit dem Unterhalbtone (f); folgende Cadenz transponire man schriftlich in die übrigen Durtonarten:

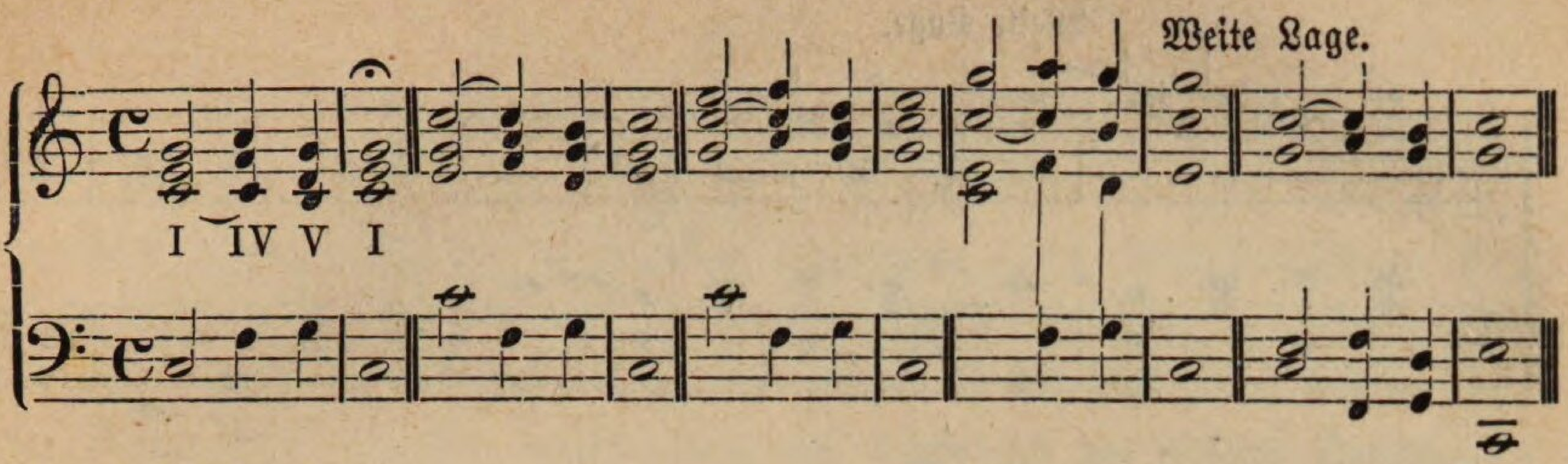


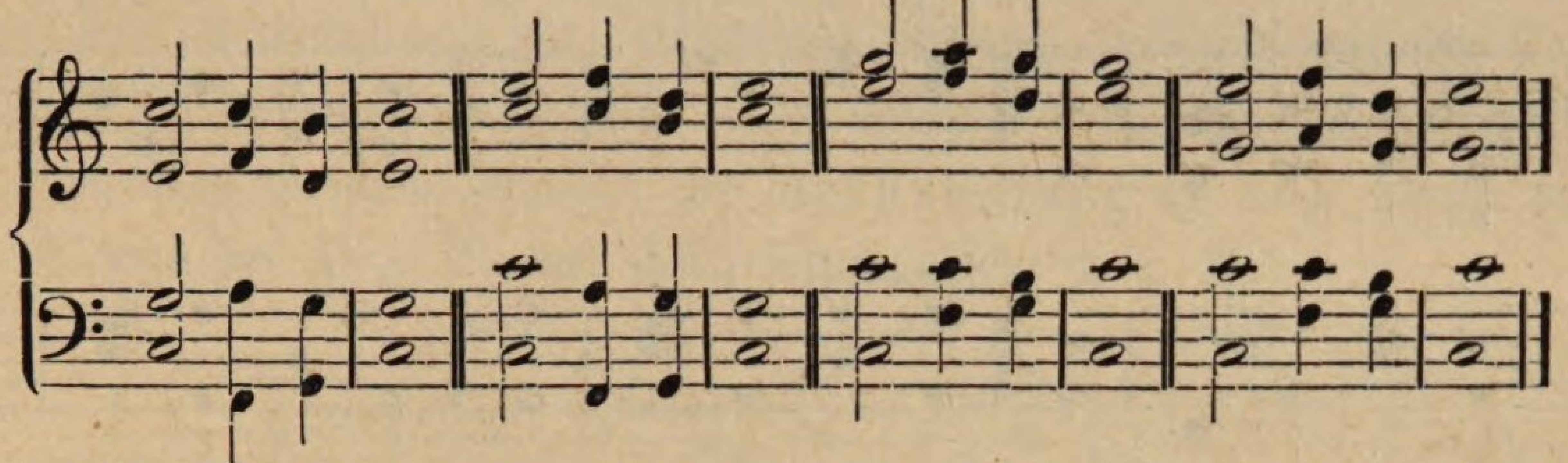
2. Da die Unterquintcadenz nur den unteren Halbton enthält, so befriedigt sie das Gehör nicht so vollkommen, als die Oberquintcadenz, und wird deßhalb als Schlußcadenz nicht so häufig gebraucht als letztere; sie wird größtentheils als Halb- oder Nebencadenz am Schlusse der Zwischensätze angewendet; man transponire folgenden Satz, welcher mit der Unterquintcadenz schließt.



c) Die Doppelcadenz in Dur.

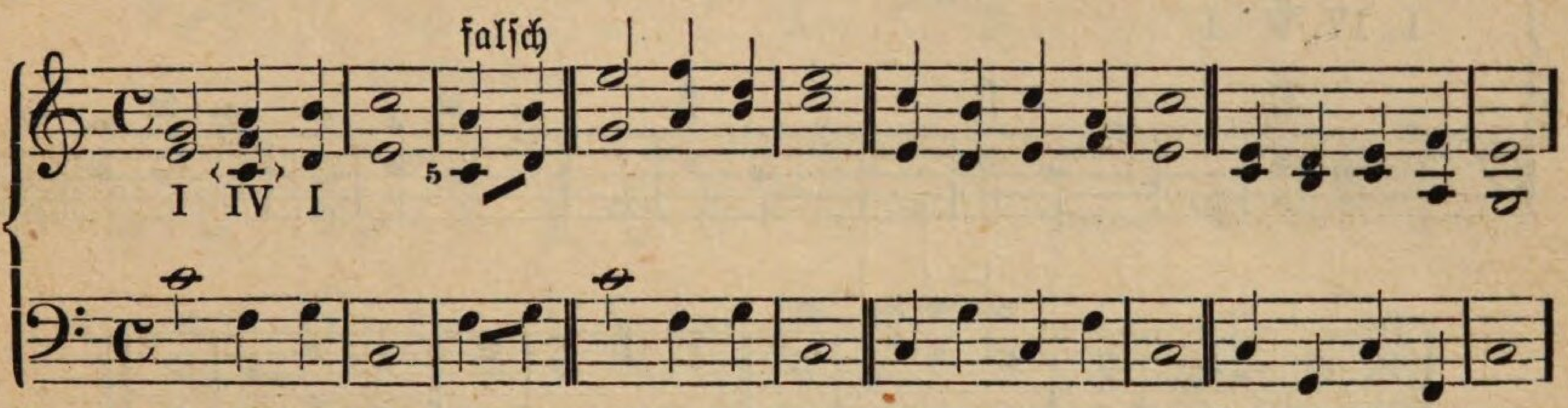
1. Löst man den Unterquintdreiklang im Oberquintdreiklange auf, so bildet sich die Doppelcadenz, welche das Gehör um so mehr befriedigt, als in derselben die sieben Töne der Tonart enthalten sind; wegen des Secundschrittes des Basses in dieser Cadenz wird auf die in § 33 c gegebenen Regeln hingewiesen, z. B.:





Diese Doppelcadenz transponire man in die übrigen 11 Durtonarten.
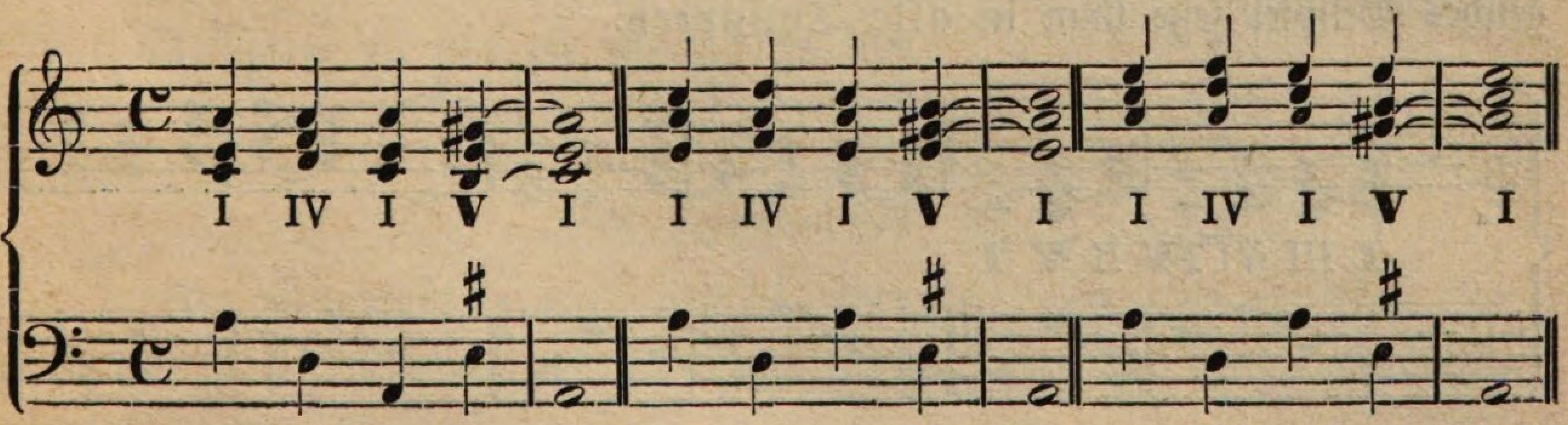
2. Um diese Cadenz dreistimmig zu setzen, muß der Reinheit des Satzes wegen die Quint c des Unterquintdreiklanges ausgelassen werden, z. B.:



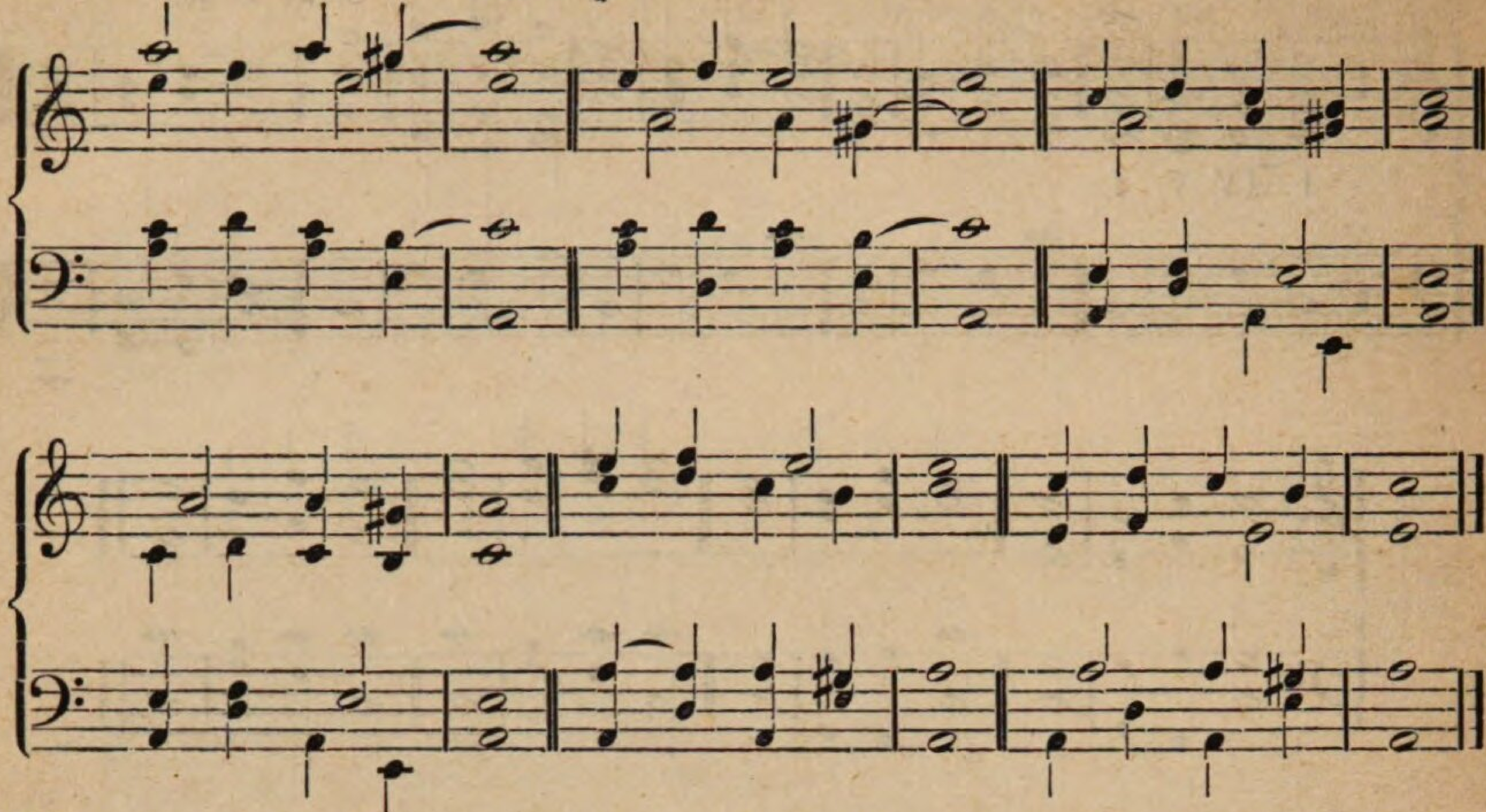
Ebenso verfahre man in den übrigen Tonarten.

d) Die Dreiklangscadenzen in Moll.

1. Die Dreiklangscadenzen in Moll unterscheiden sich von den Cadenzen in Dur dadurch, daß der Unterquintdreiklang ein Molldreiklang ist, und daß im Oberquintdreiklange zwei Stimmen in einem chromatischen Terzen- oder Sextengange zur Prim und Terz des Hauptdreiklanges aufwärts schreiten, z. B.:

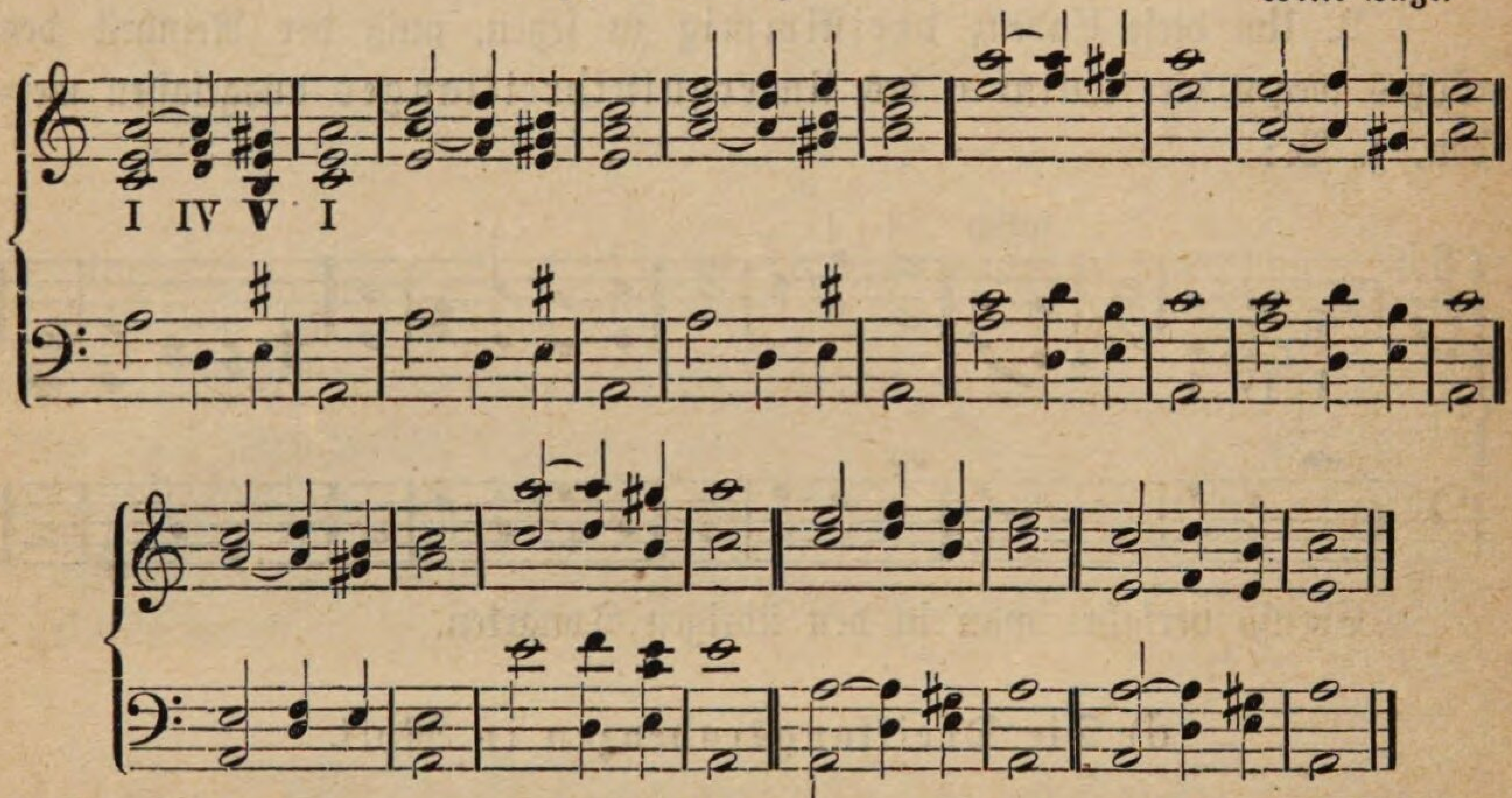


Weite Lage.



Doppelcadenz in Moll.

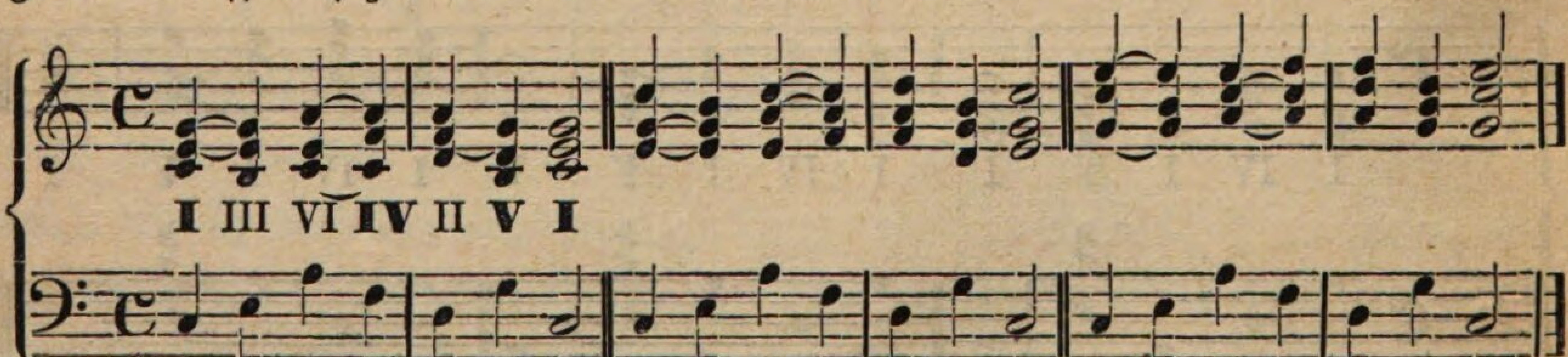
Weite Lage.



Auf diese Art setze man auch in den übrigen Molltonarten die Dreiklangscadenzen.

e) Erweiterung der Cadenz.

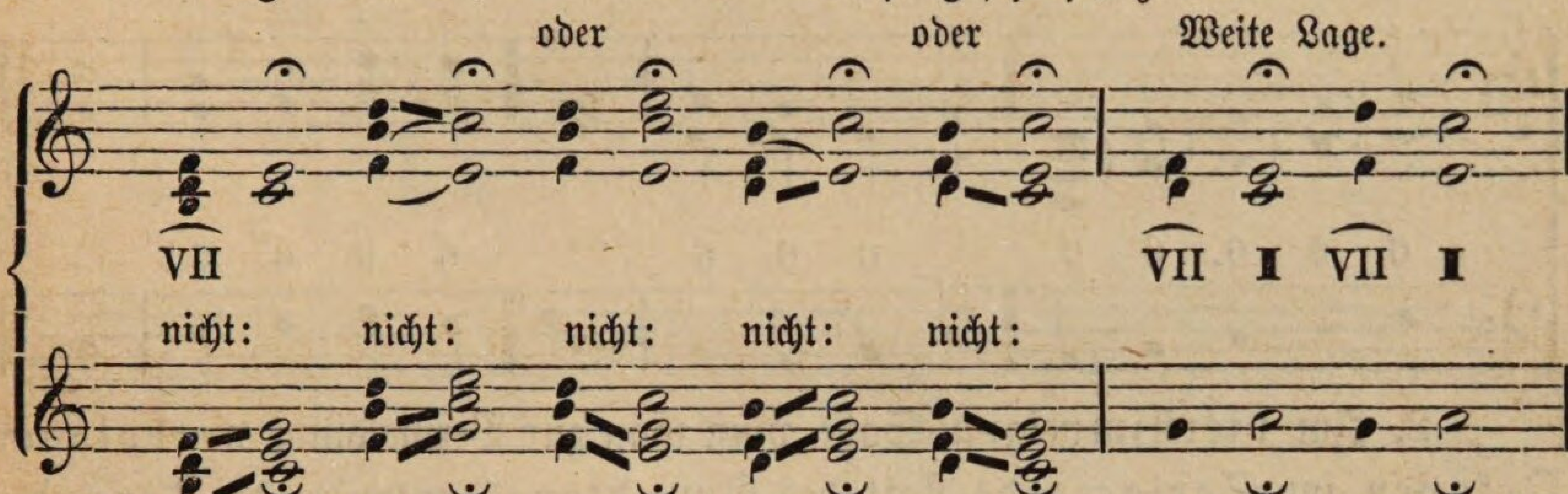
Verbindet man mit den Dreiklängen der IV. und V. Stufe die Dreiklänge der II., III. und IV. Stufe, so wird die Kadenz erweitert; folgendes Beispiel setze man in alle Tonarten.

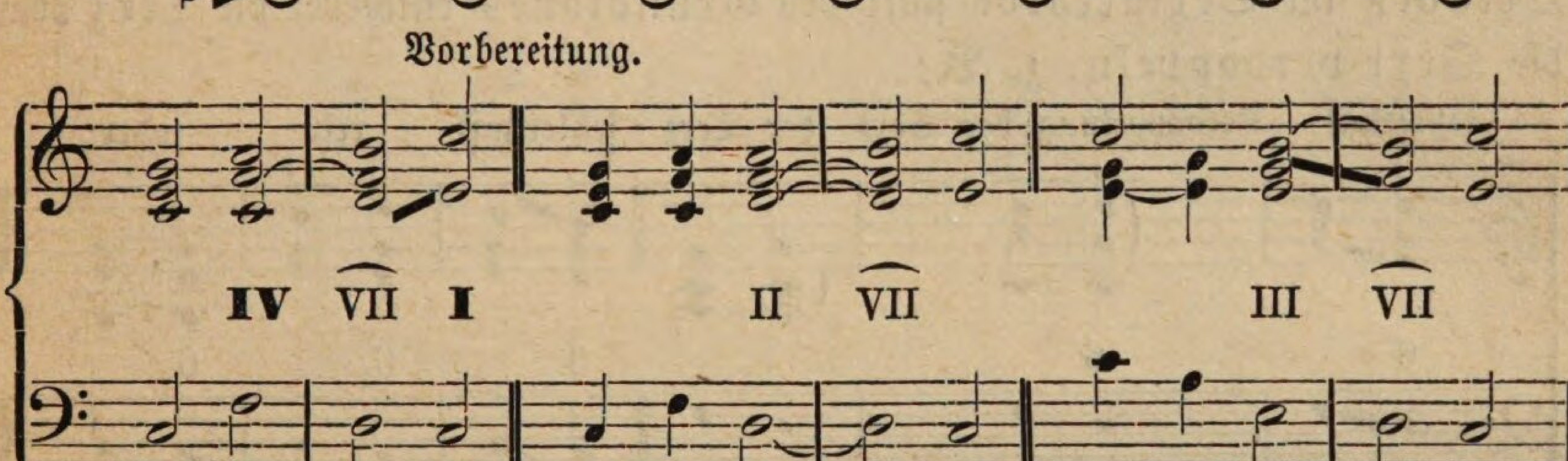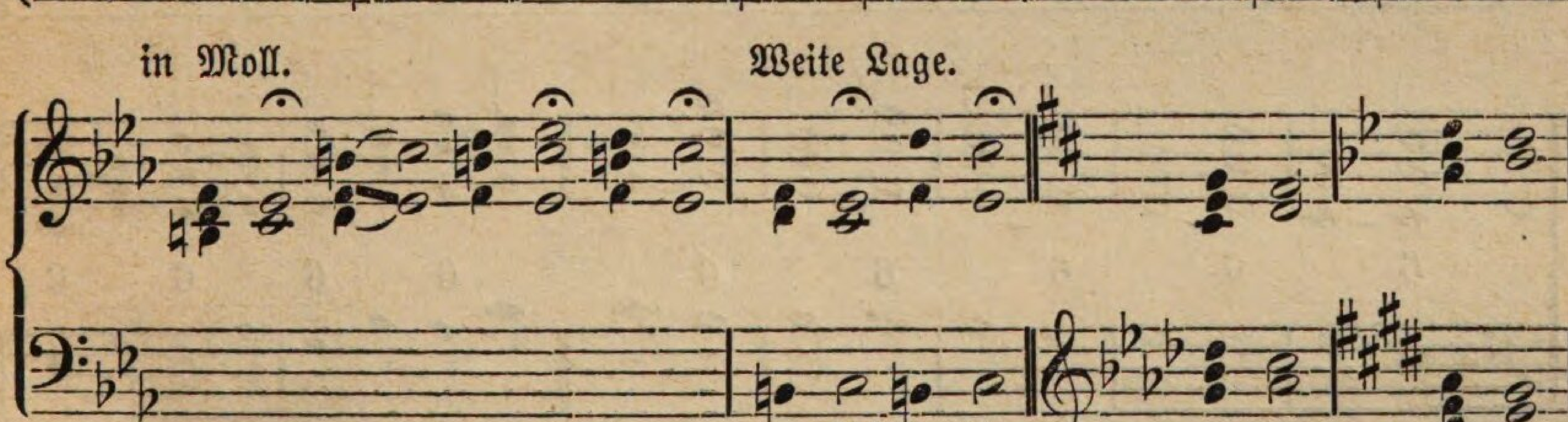


§ 35.

Die halbe Cadenz des falschen Dreiklanges VII.

1. Nach den Dreiklängen IV und V steht der falsche Dreiklang der VII. Stufe (§ 15) in nächster Beziehung zum Hauptdreiklang, weil er die beiden Halbtöne der Tonleiter enthält (§ 26); er bildet durch seine Auflösung im Hauptdreiklange die Halbcadenz vii-I, in welcher alle drei Töne stufenweise fortschreiten; die Quint (f) des falschen Dreiklanges verlangt (als Unterhalbton) ihre Auflösung abwärts; deßhalb wird die Quint (g) des Hauptdreiklanges ausgelassen. Der falsche Dreiklang bedarf wegen seines dissonirenden schneidenden Klanges der Vorbereitung (§ 30), welche durch die Dreiklänge der IV., II. und III. Stufe geschieht, z. B.:







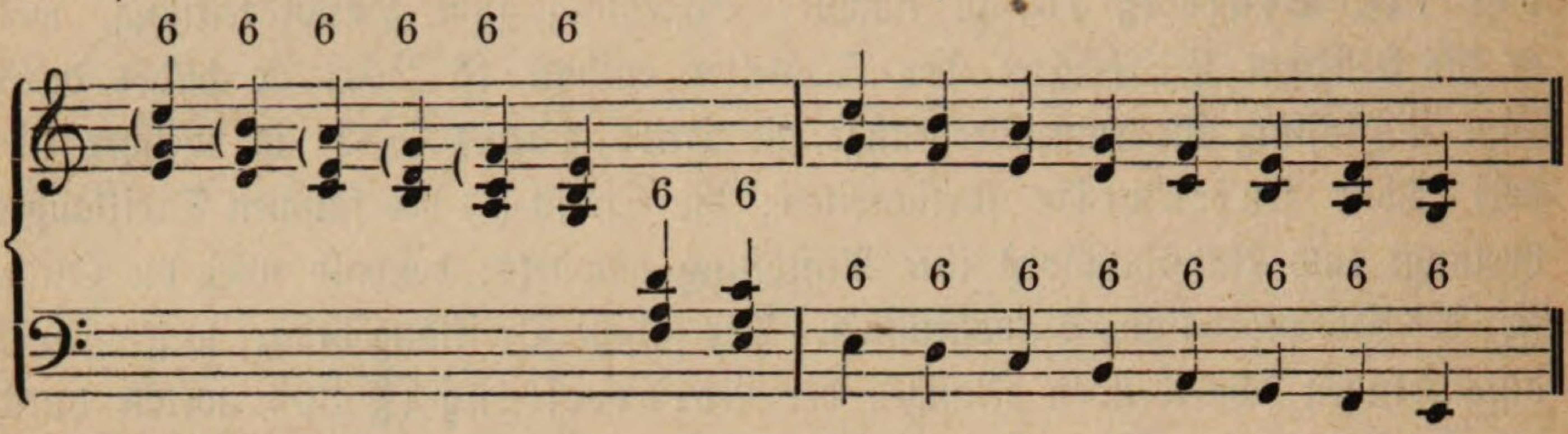
Man verfahre nun auf den übrigen Dur- und Molltonarten mit dem falschen Dreiklange vii auf die angegebene Art.

§ 36.
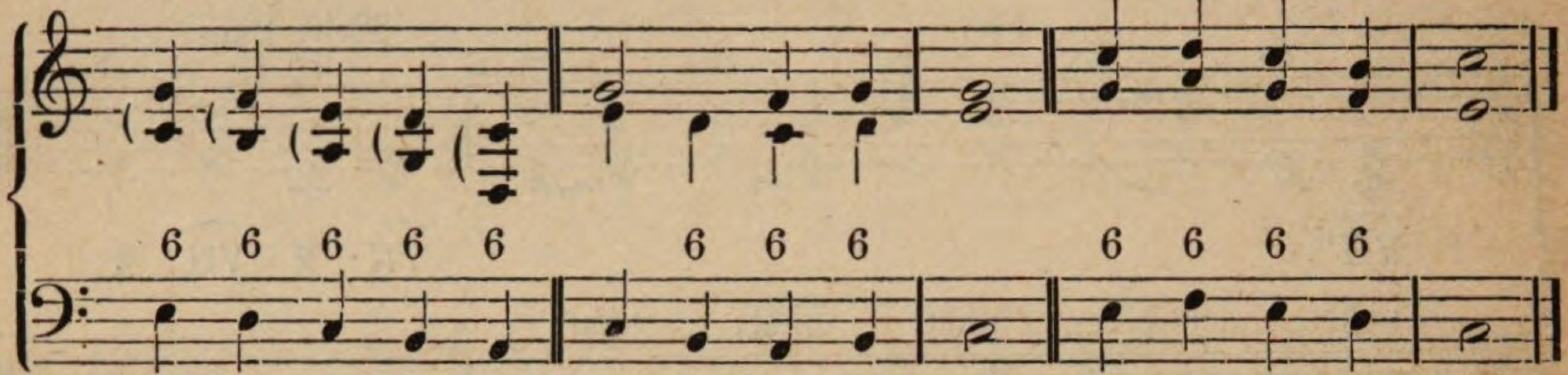
Der Sextaccord.

1. Im Generalbasse wird der Terzsextaccord (als 2. Lage des Dreiklanges § 31. 2) nur mit der Ziffer 6 bezeichnet; die Terz muß daher ergänzt werden.

Die Fortschreitungen in Sextaccorden bilden halbe Cadenzen; die in Sequenzen von Sextaccorden mitlaufenden Quarten sind im mehrstimmigen Satze gestattet, sie dürfen jedoch nicht umgekehrt werden, weil sie alsdann als verbotene Quinten zum Vorschein kommen, z. B.:

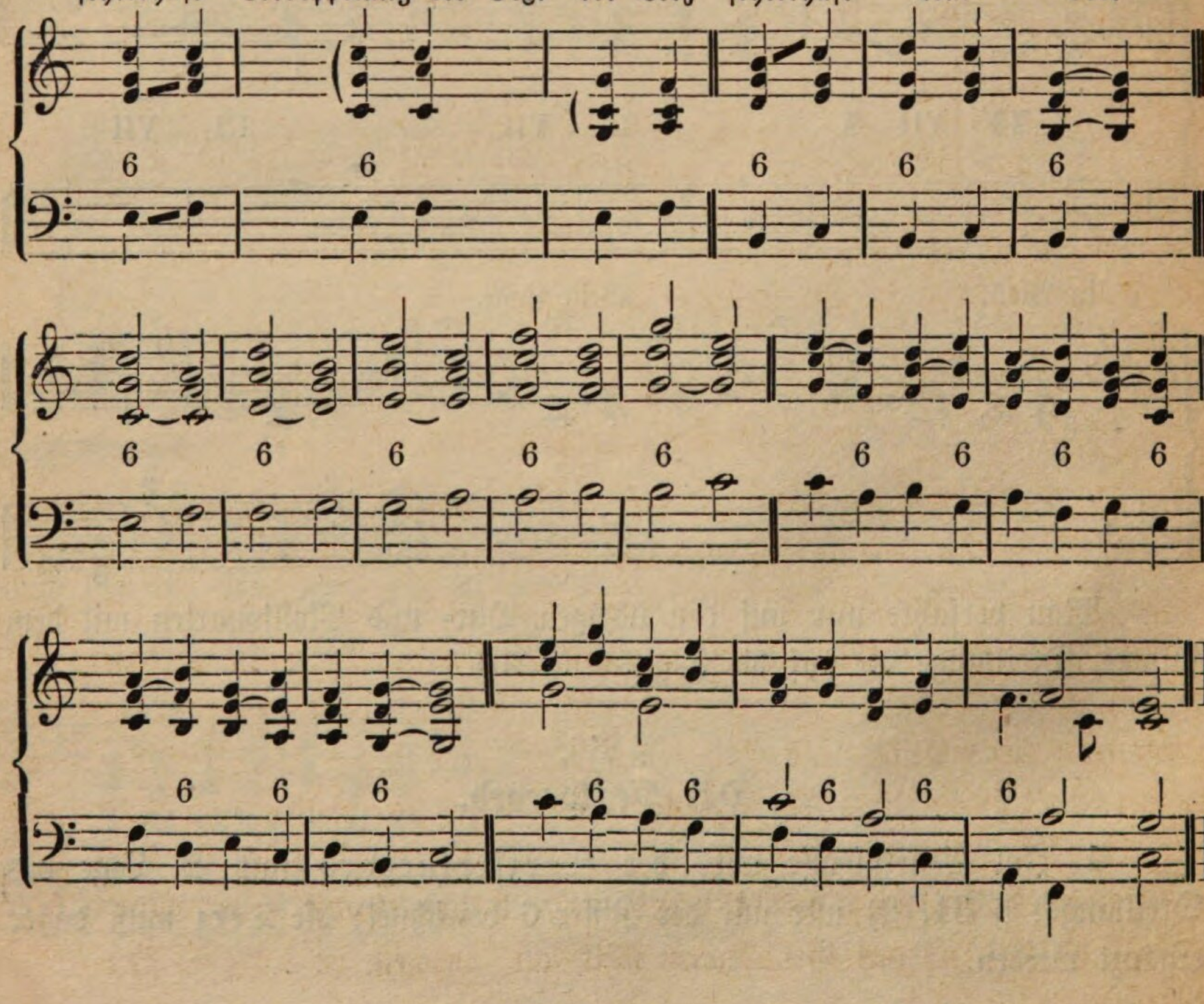


fehlerhaft.

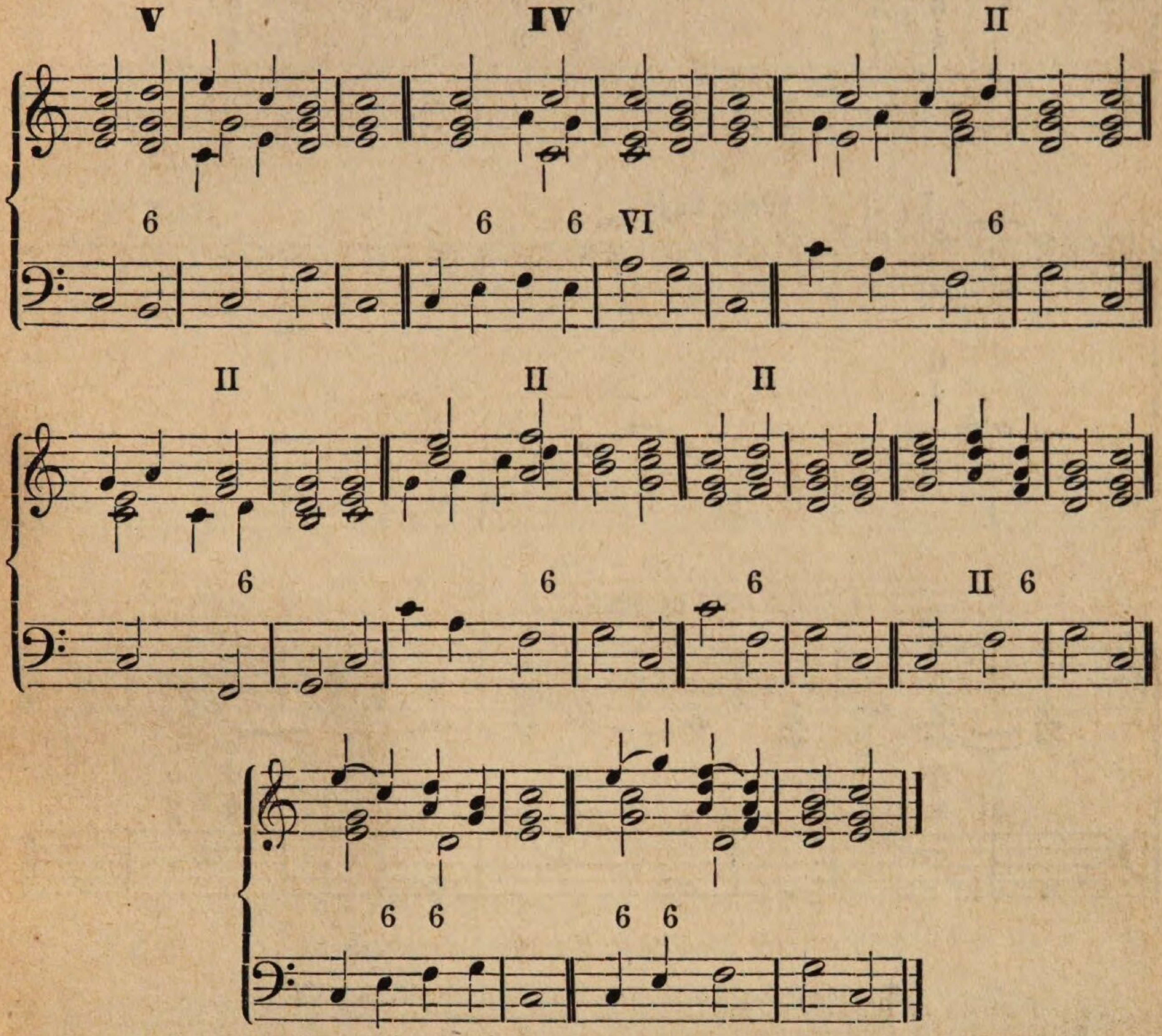


2. Im vierstimmigen Satze muß man zur Vermeidung verbotener Octaven im Sextaccorde statt des Grundtones entweder die Terz oder die Sext verdoppeln, z. B.:

fehlerhaft Verdoppelung der Sext der Terz fehlerhaft rein oder



3. Letztere Sequenzen in Sextaccorden setze man in allen Tonarten; ebenso folgende Beispiele mit Dreiklängen in der Sextlage; sehr häufig wird der Dreiklang der 2. Stufe in der Sextlage angewendet:



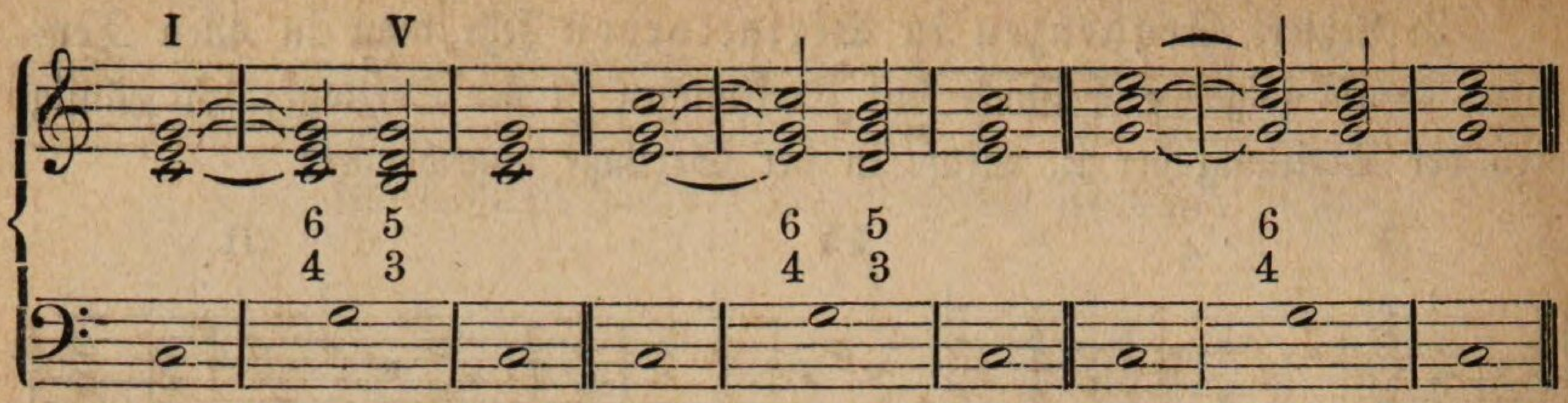
4. Man setze nun die vorigen Beispiele in Moll; der Dreiklang der II. Stufe in Moll ist ein falscher Dreiklang.

§ 37.

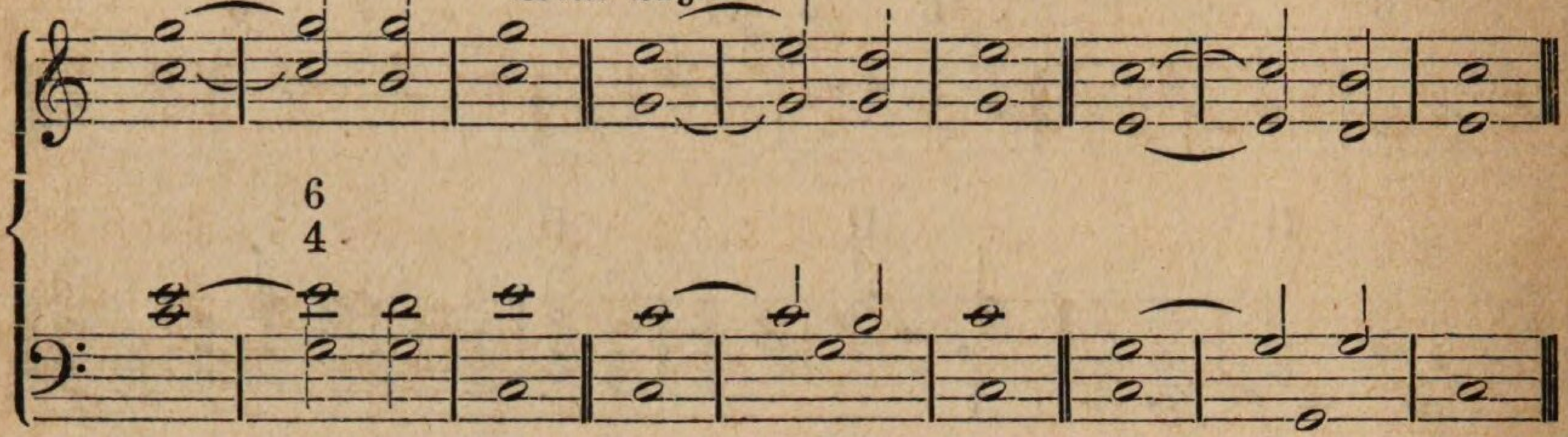
Der Quartsextaccord.

1. Der Dreiklang bildet in der dritten Lage den Quartsextaccord (§ 31. 2), welcher wegen der auf dem Grundtone ruhenden Quart als ein dissonirender Accord (§ 29. 3) behandelt und daher vorbereitet werden muß; unter allen Dreiklängen der Leiter wird der Hauptdreiklang am meisten in der Quartsextlage gebraucht; die Vorbereitung geschieht entweder durch das Liegenbleiben der Prim und Terz, oder durch den Unterquintdreiklang; durch diese Fortschreitungen werden die Cadenzen bedeutend erweitert.

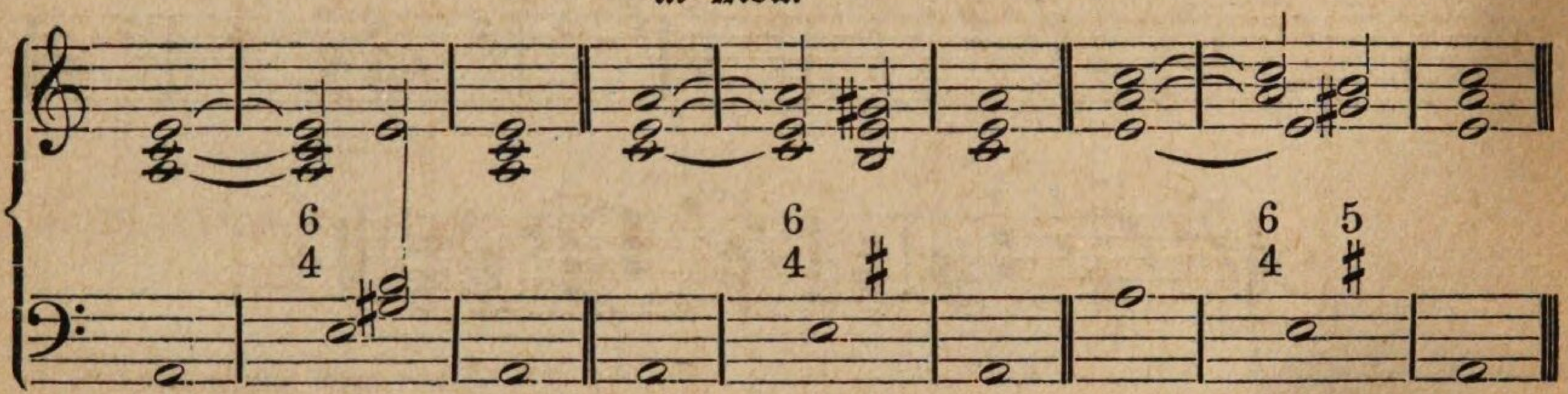
Die Auflösung des Quartsextaccordes findet abwärts in der Terz und Quint des Grundtones statt, auf welchem er ruht, z. B.:



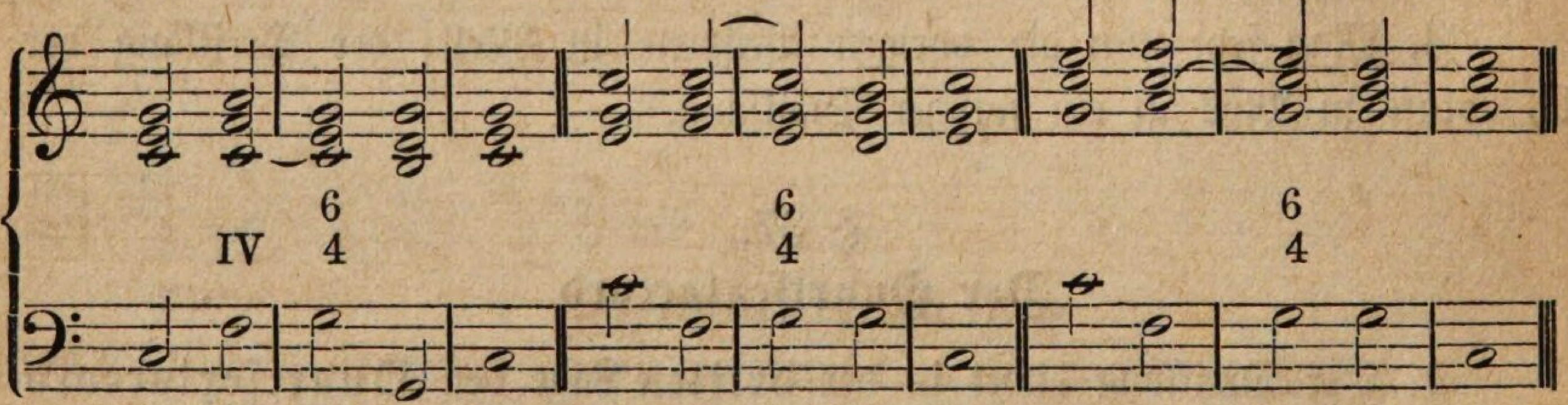
Weite Lage.



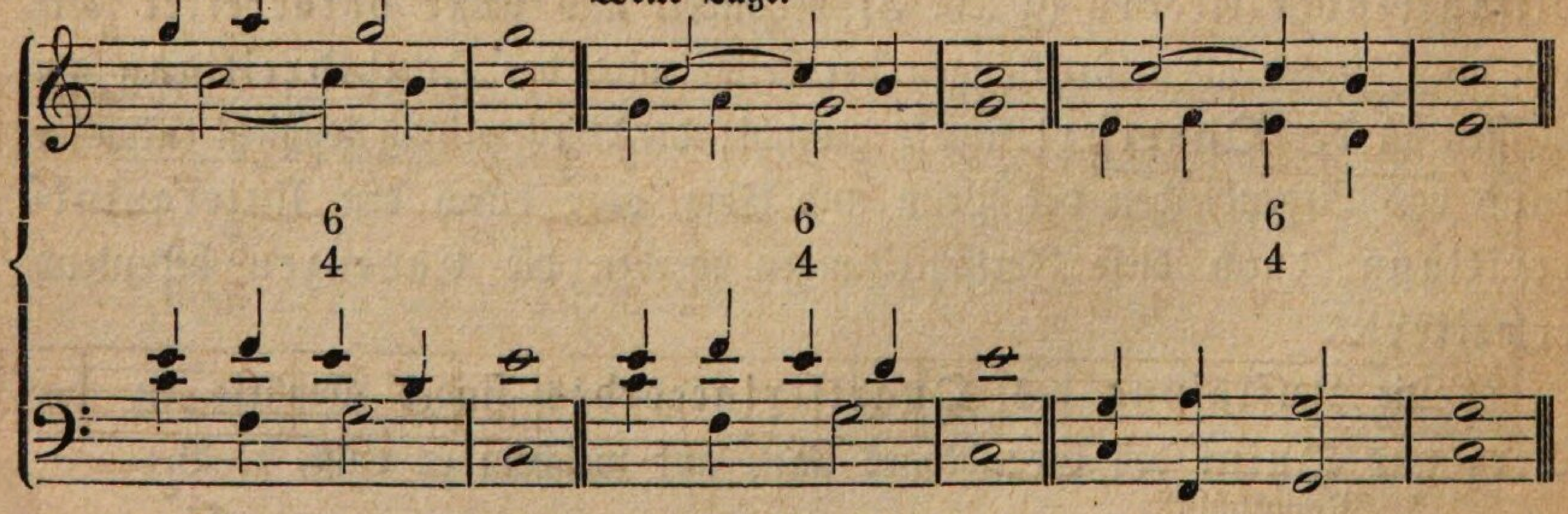
in Moll.

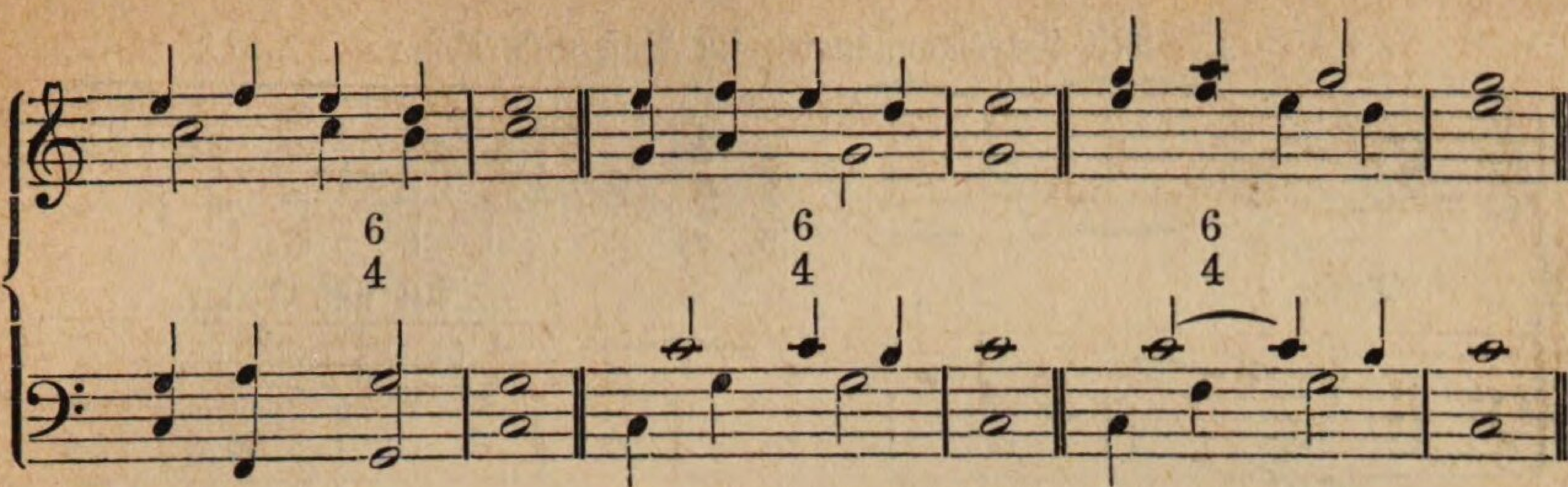


Vorbereitung durch den Unterquintdreiklang IV.

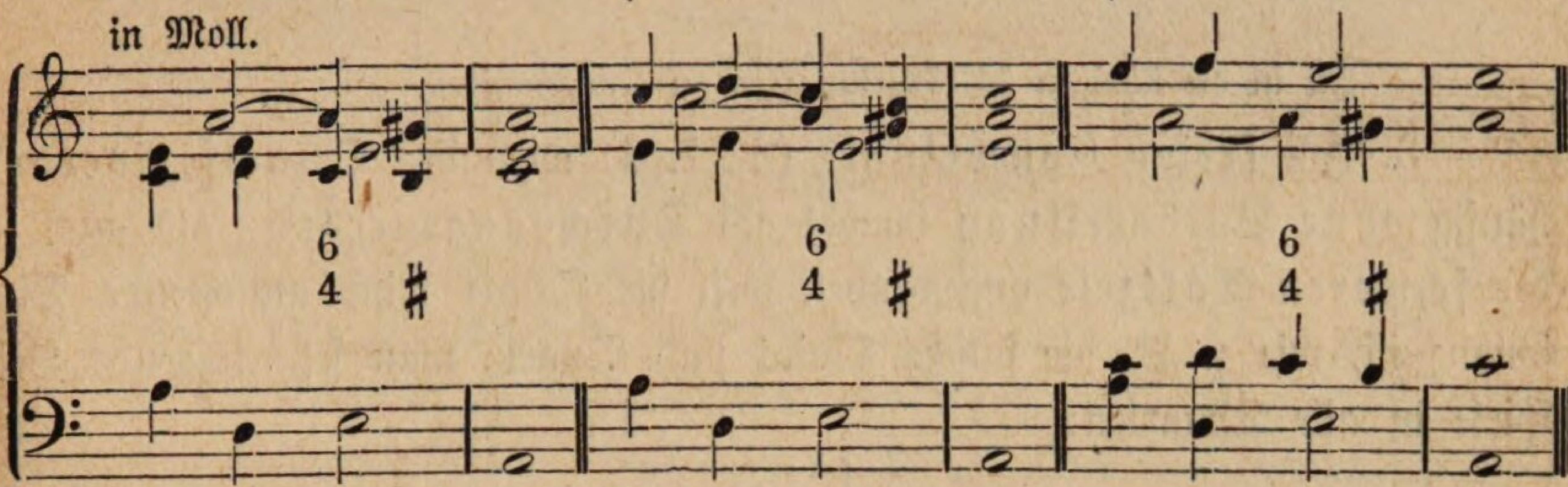


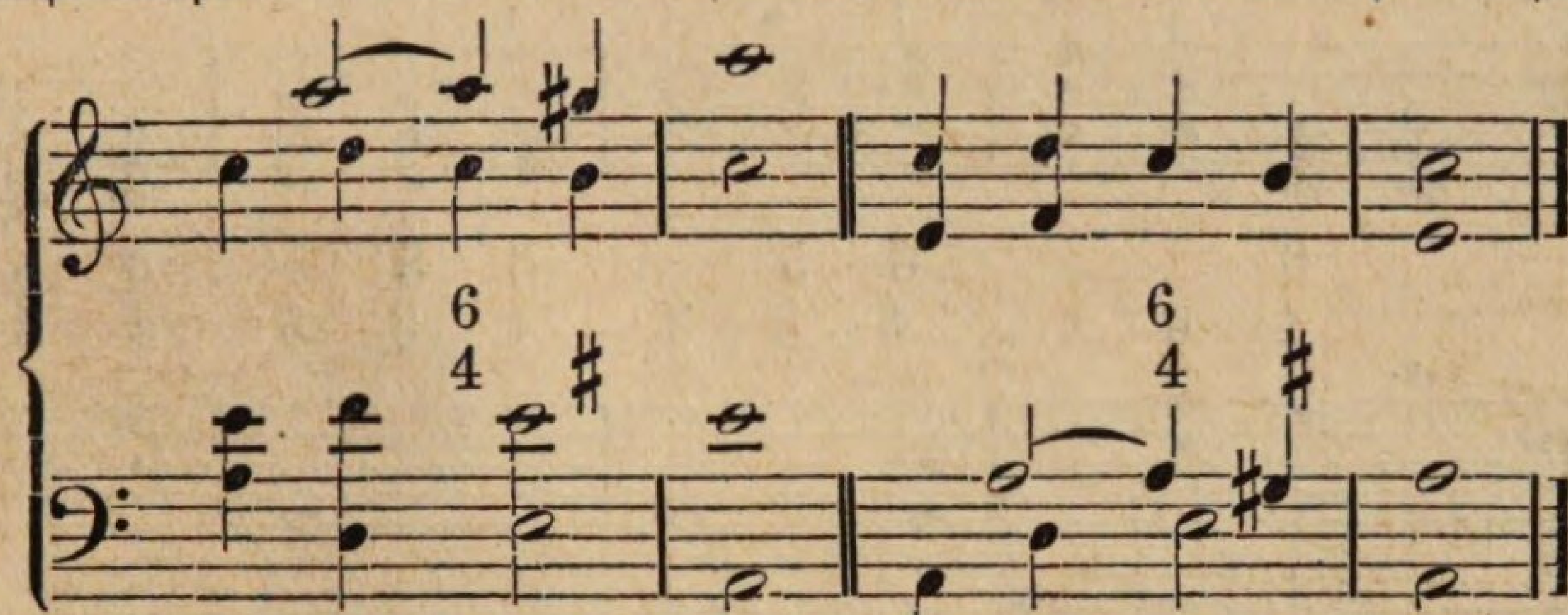
Weite Lage.





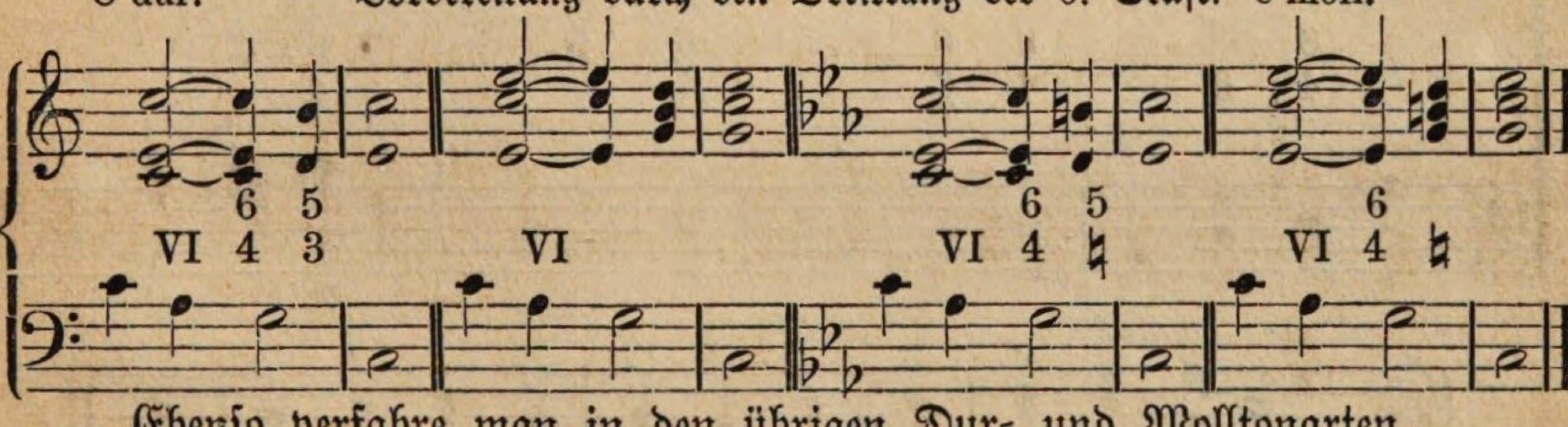
in Moll.





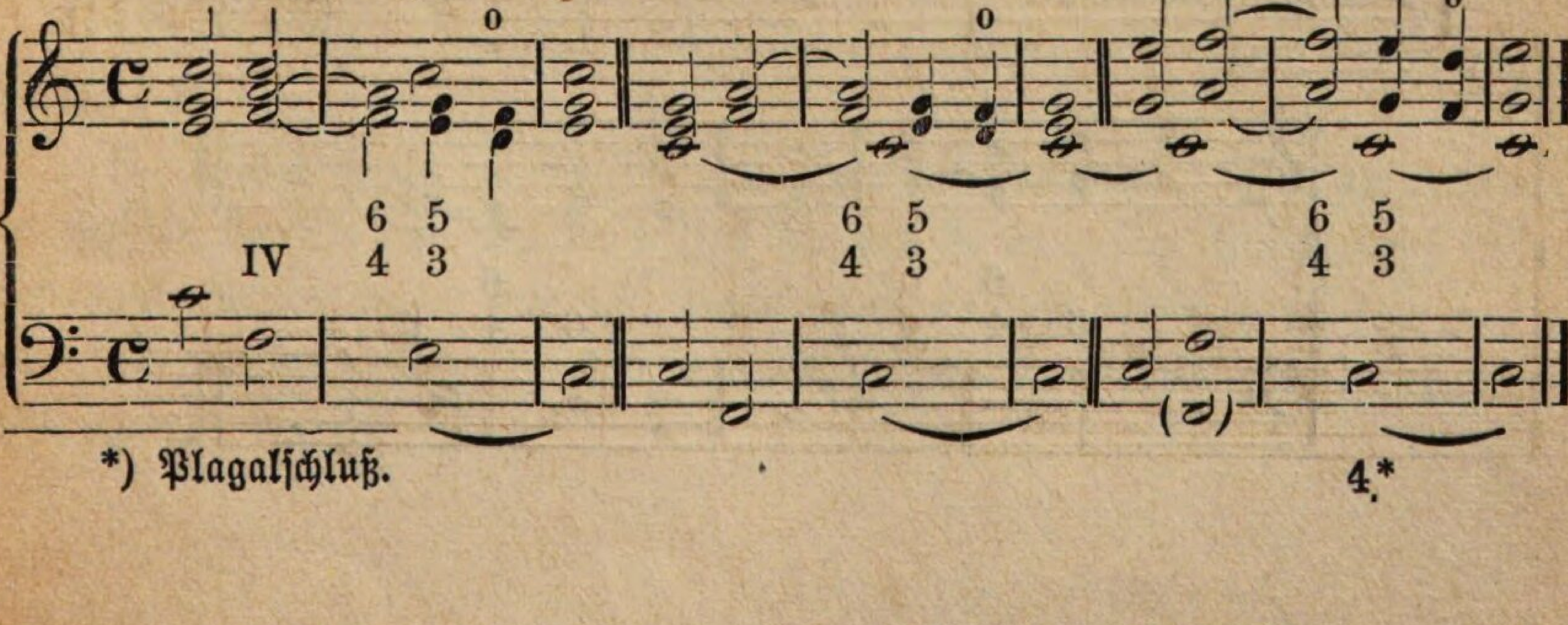
Man transponire diese Beispiele in die anderen 11 Dur- und Molltonarten.

C-dur. Vorbereitung durch den Dreiklang der 6. Stufe. c-moll.
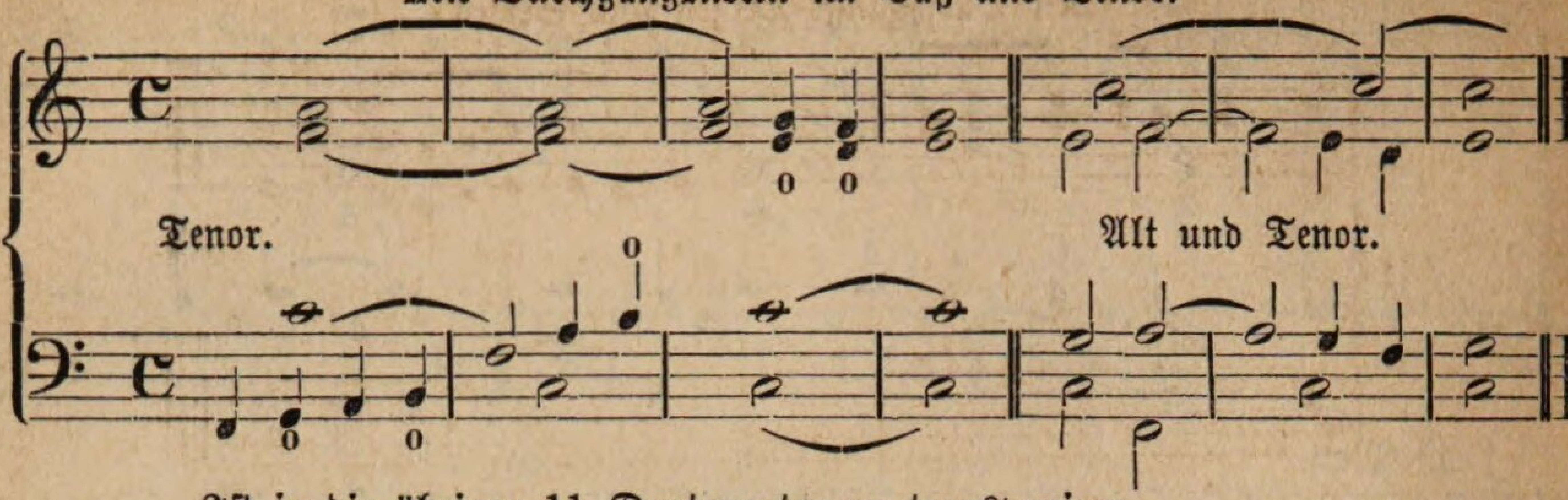


Ebenso verfahre man in den übrigen Dur- und Molltonarten.

2. In der Kirchenmusik wird die häufig gebrauchte Schlußcadenz durch den Unterquintdreiklang*) (§ 34. b. 2) gewöhnlich in der Quartsextlage desselben angewendet mit einem durchgehenden Terzaccorde, z. B.:



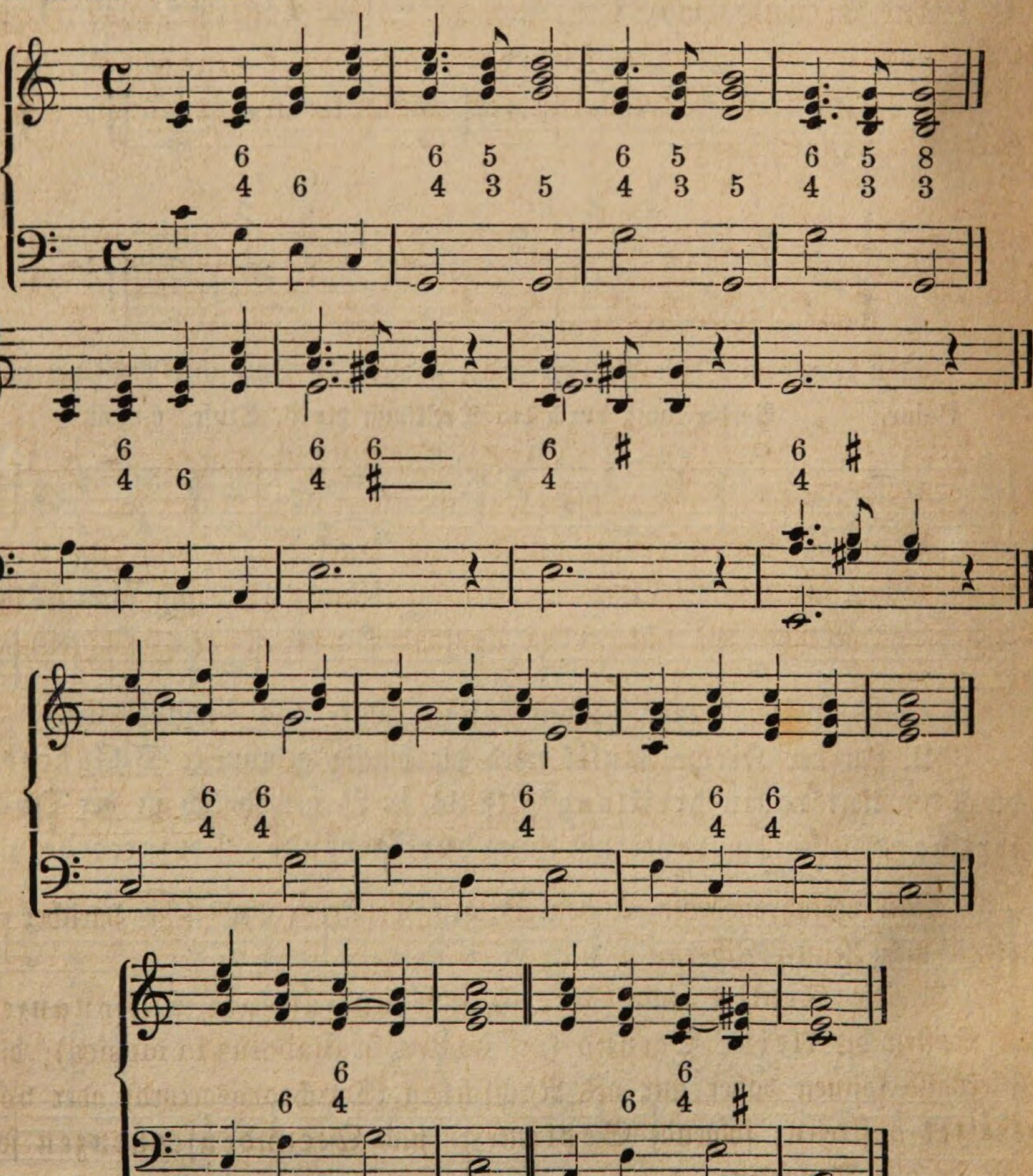
*) Plagalschluß.

Mit Durchgangsnoten im Baß und Tenor.

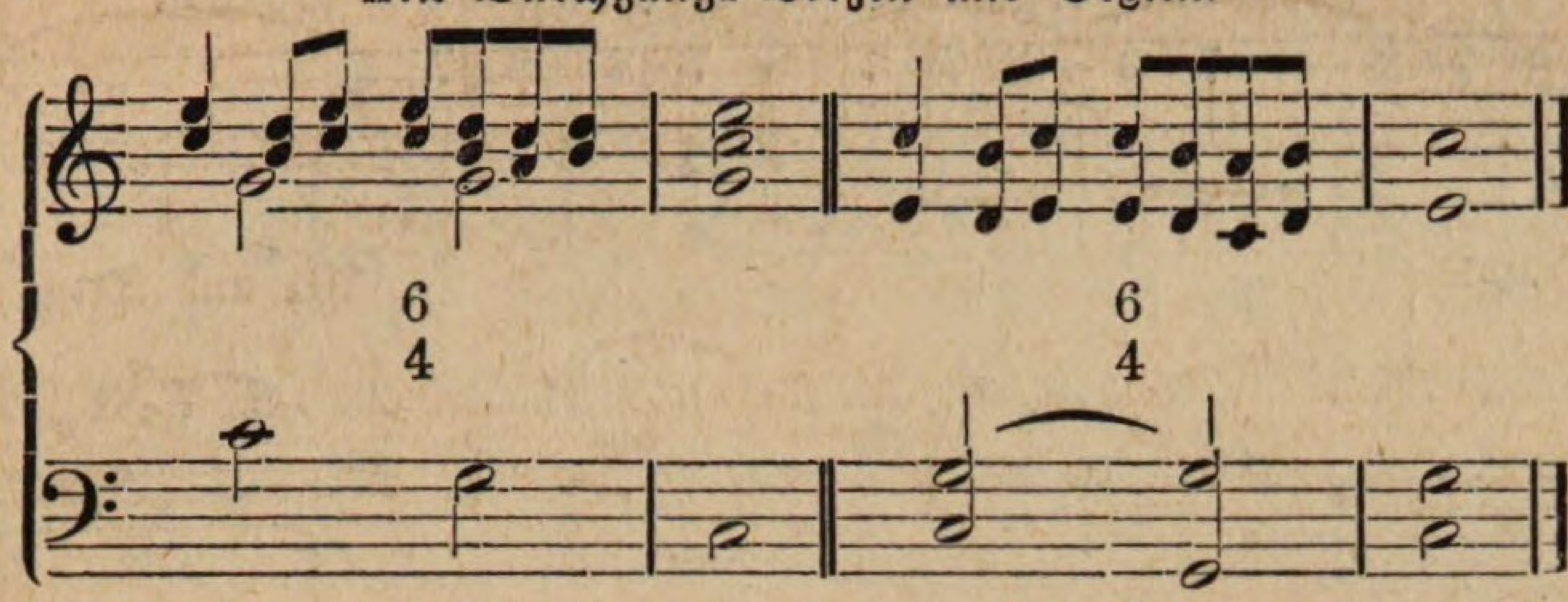


Ist in die übrigen 11 Durtonarten zu transponiren.

3. Im freien Concertstyle (§ 21. 4) wird der Quartsextaccord häufig ohne Vorbereitung sowohl als Durchgangsaccord, als auch in der schweren Taktzeit angewendet, weil die Quart keine auffallende Dissonanz ist, wie z. B. die falsche Quint und Quart; man setze folgende Beispiele in alle Tonarten:
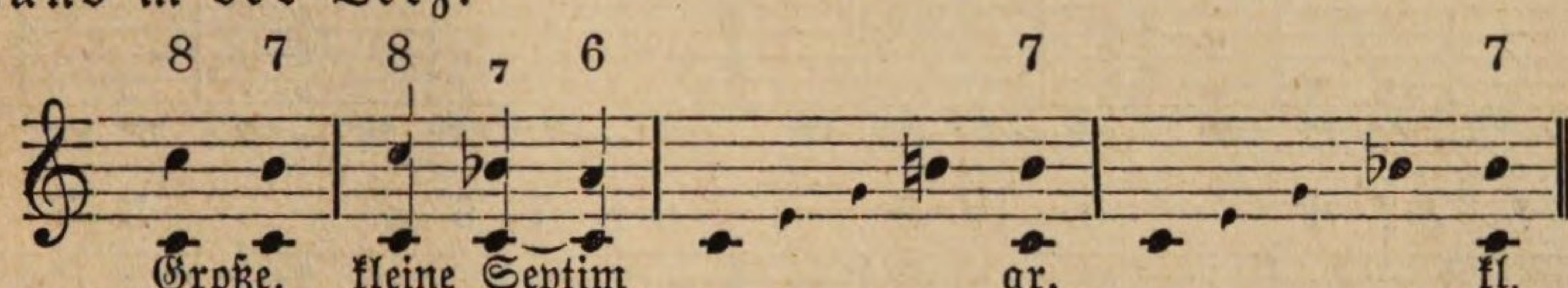


Mit Durchgangs-Terzen und Sexten.
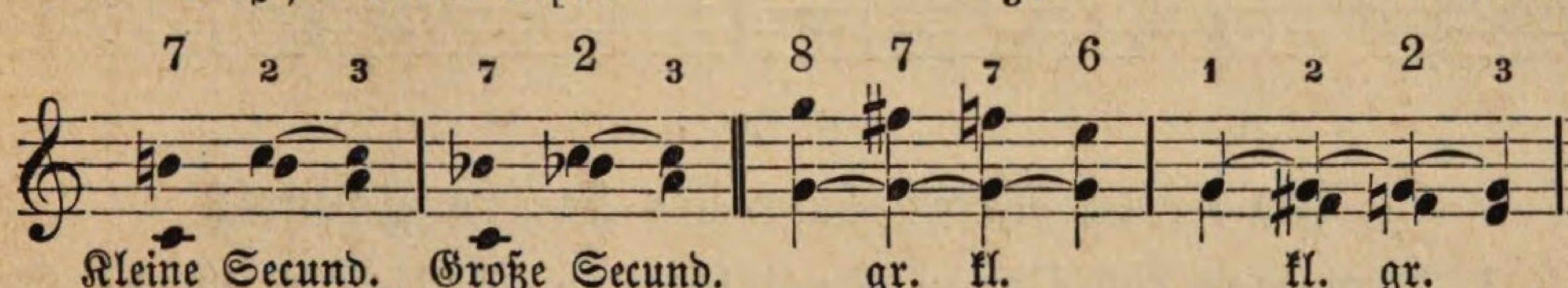


§ 38.

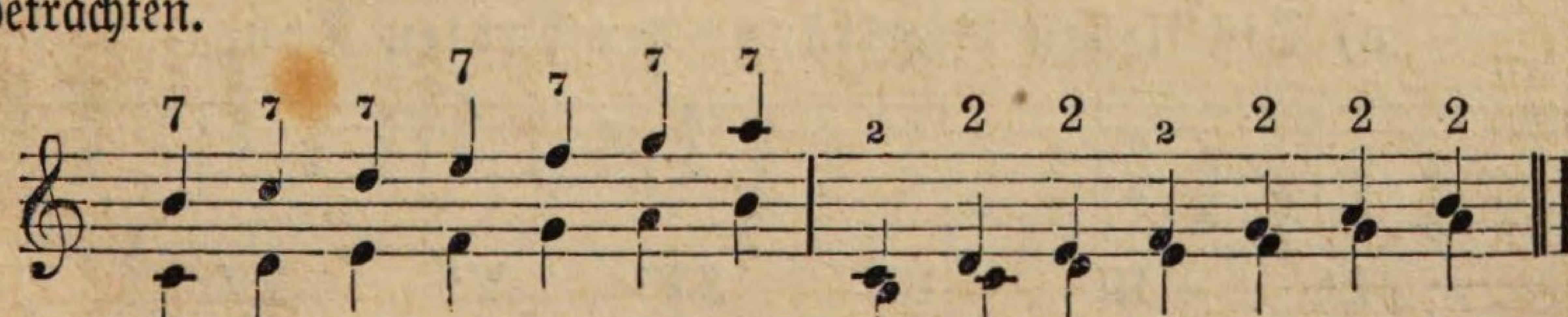
c. Septim und Secund.

1. Auf der harten Tonart gibt es eine große und kleine Septim; die große Septim ist einen halben, die kleine Septim einen ganzen Ton von der Octav entfernt; die große Septim ist umgekehrt die kleine Secund (halber Ton) und die kleine Septim große Secund (ganzer Ton); die Septim wird durch drei über einander liegende Terzen gemessen: die Septim löst sich abwärts in der Sext, und die Secund in der Terz:
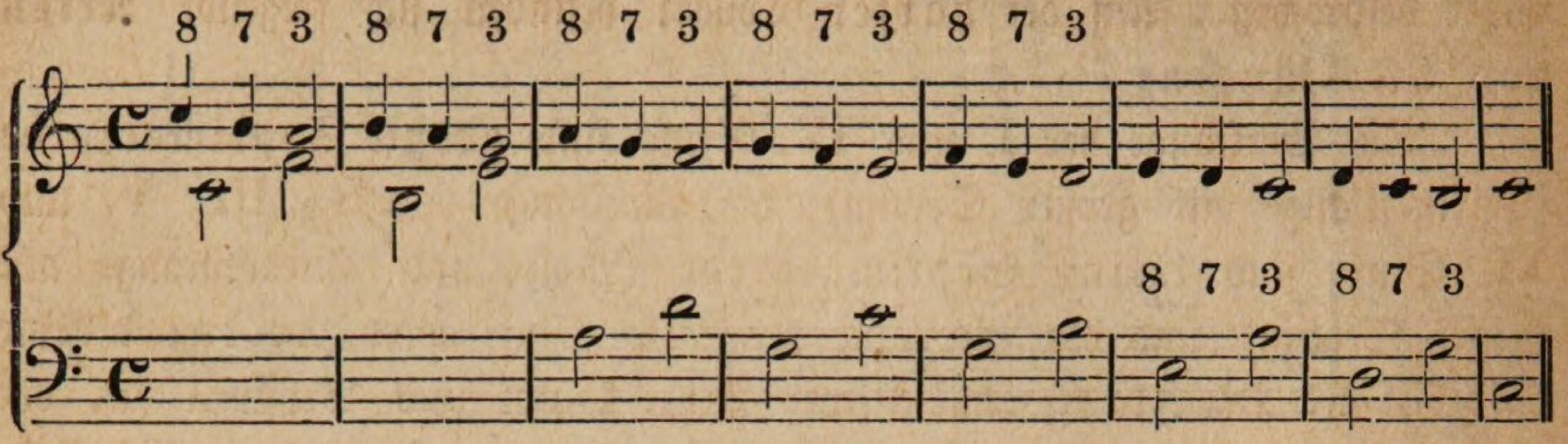




2. Auf der harten Tonart befinden sich fünf kleine und zwei große Septimen; Septimen- und Secundengleichläufe sind wegen ihres höchst üblen Klanges als unter allen Umständen verbotene Fortschreitungen zu betrachten.



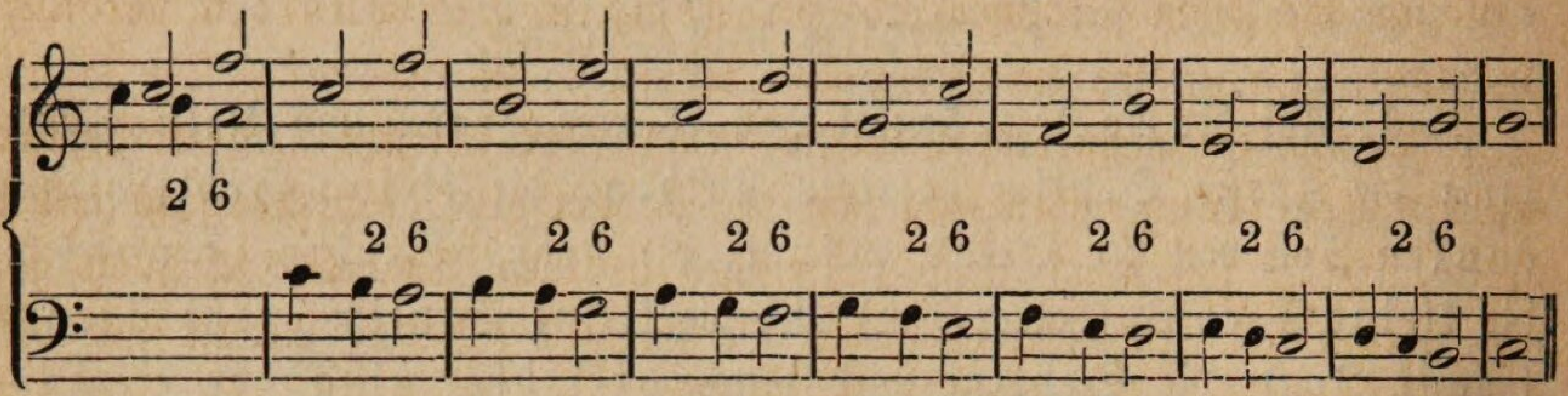
Man verfahre ebenso in den übrigen Tonarten und setze darüber die großen und kleinen Ziffern.

3. Die Septim und Secund sind auffallende Dissonanzen, am meisten die kleine Secund (mi contra fa diabolus in musica); diese Intervalle können daher nur als Nachschlag (Durchgangsaccord) oder vorbereitet auftreten; folgende Septimen- und Secundensequenzen setze man in alle Tonarten:

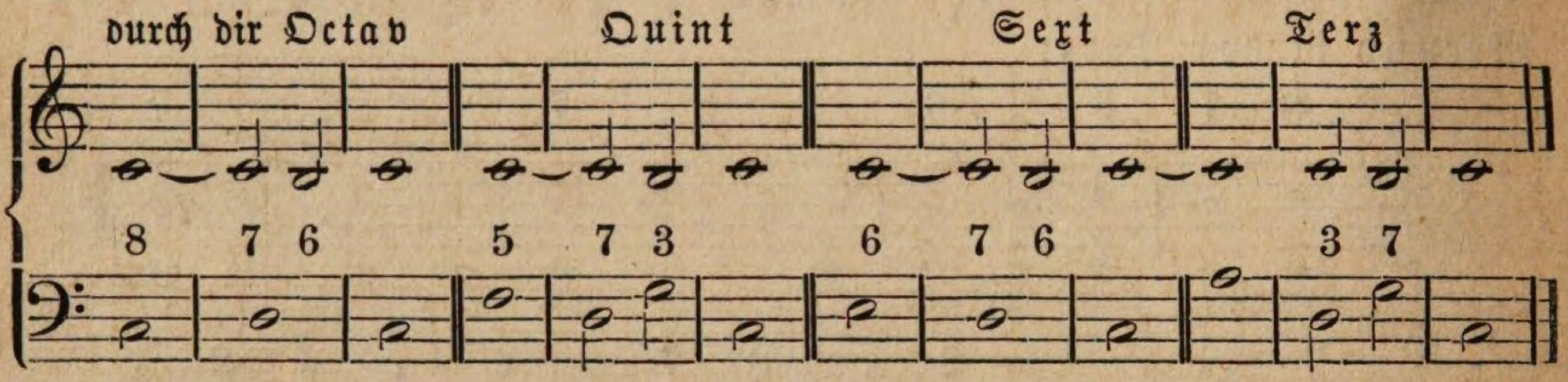
Die Septim als Nachschlag der Octav.



Die Secund als Nachschlag des Einklanges oder der Octav.



Vorbereitung der Septim.

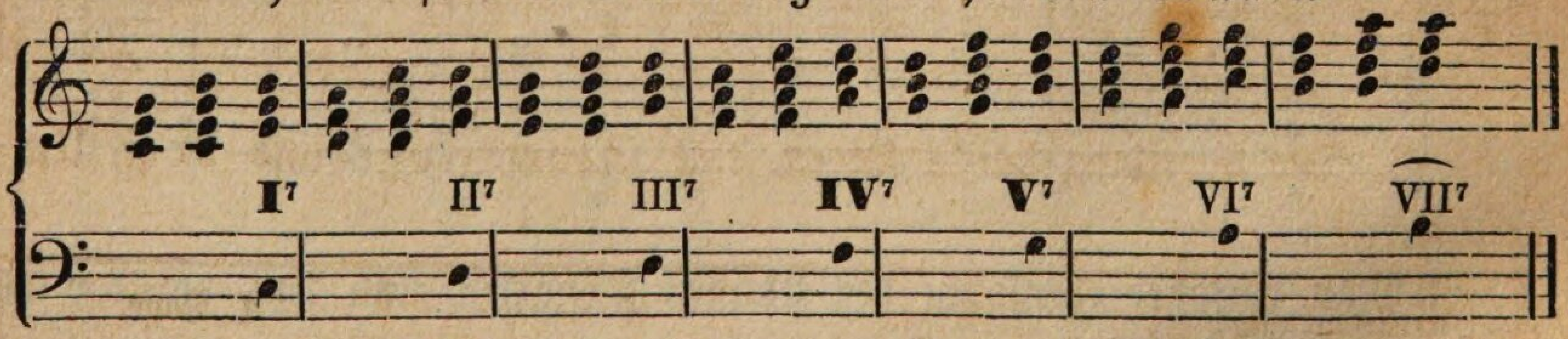


§ 39.
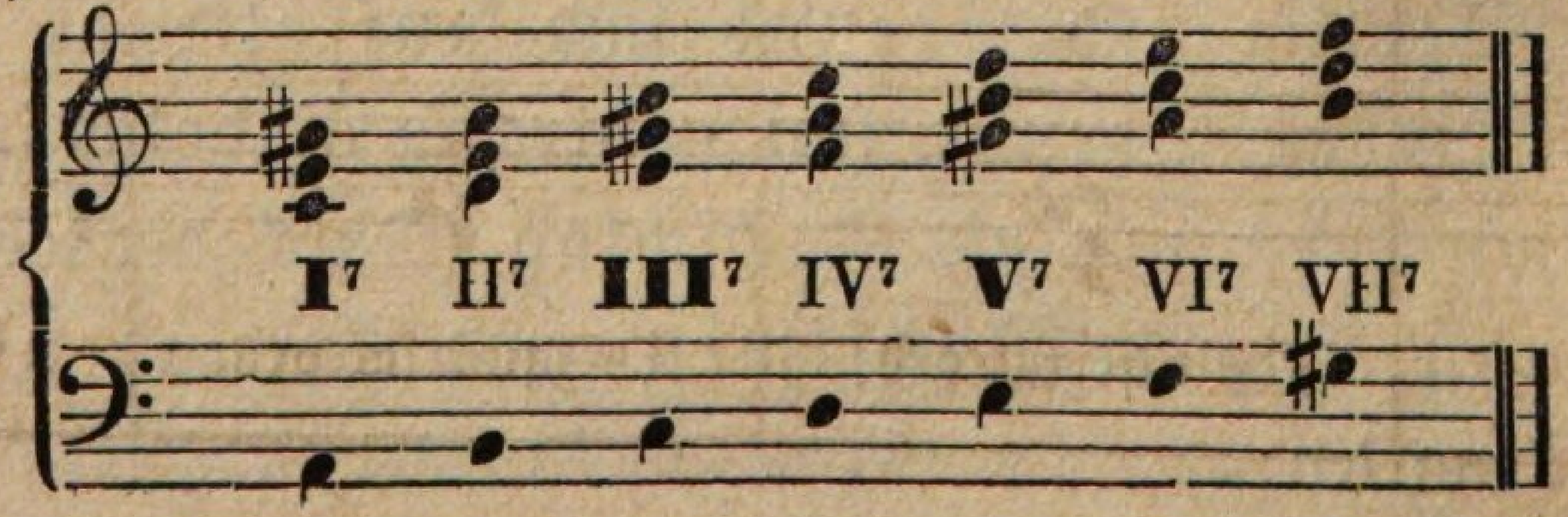
Die sieben Vierklänge der harten Tonart.

1. Fügt man den sieben Dreiklängen (§ 15) der harten Tonart die Septim bei, so bilden sich die sieben Vierklänge oder Septimaccorde der Tonleiter; der Septimaccord besteht somit aus zwei terzweise über einander liegenden Dreiklängen:

a) Die sieben Vierklänge der harten Tonart.
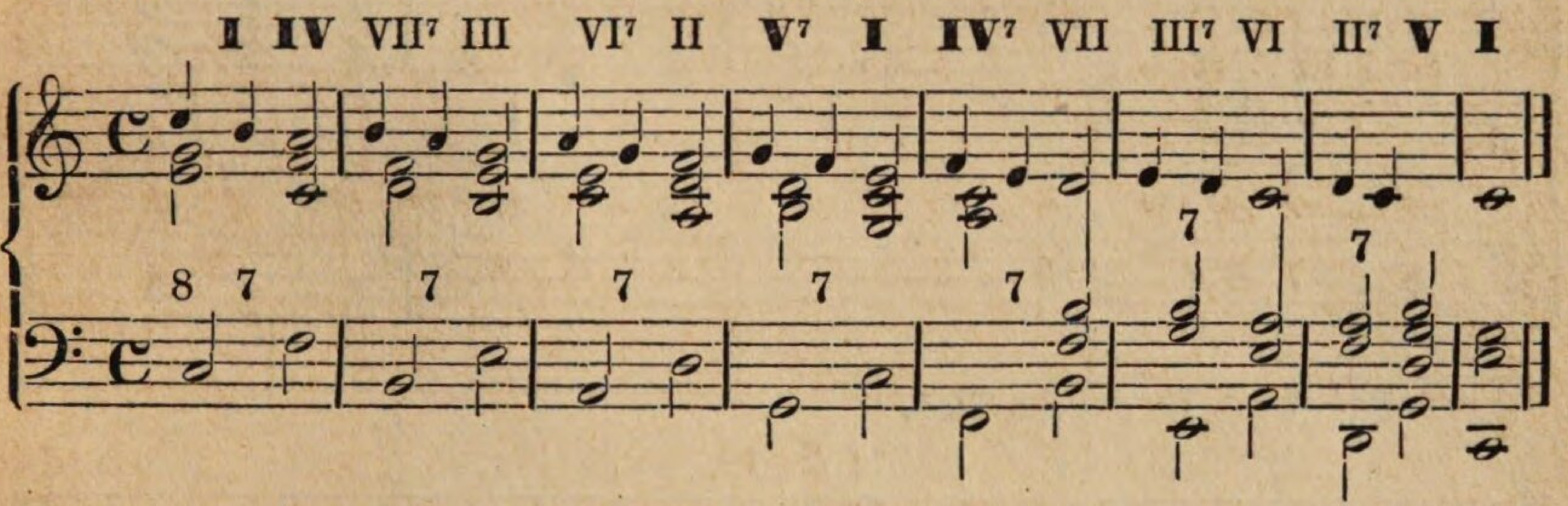


b) Die sieben Vierklänge der Molltonart.



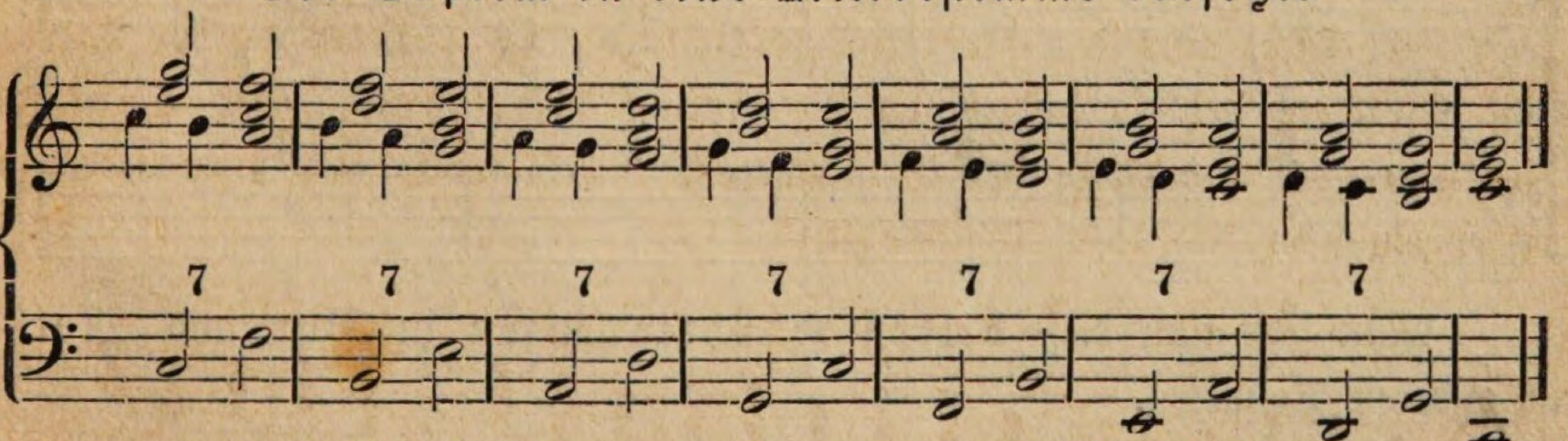
Die sieben Septimenaccorde der Molltonart werden weiter unten näher besprochen. Auf der harten Tonart befinden sich folgende Arten von Vierklängen:

Die Vierklänge der I. und IV. Stufe sind große Septimaccorde (Durdreiklänge mit großer Septim); die Vierklänge der II., III., V. und VI. Stufe sind kleine Septimaccorde (Moll- und Durdreiklänge mit kleiner Septim), und der Vierklang der VII. Stufe wird der dreimalkleine oder falsche Vierklang (mit kleiner Terz, Quint und Septim, oder der falsche Dreiklang mit der kleinen Septim) genannt. Auf obige Art stelle man nun die sieben Septimaccorde der übrigen Durtonarten schriftlich zusammen und schreibe die betreffenden römischen Ziffern dazu.
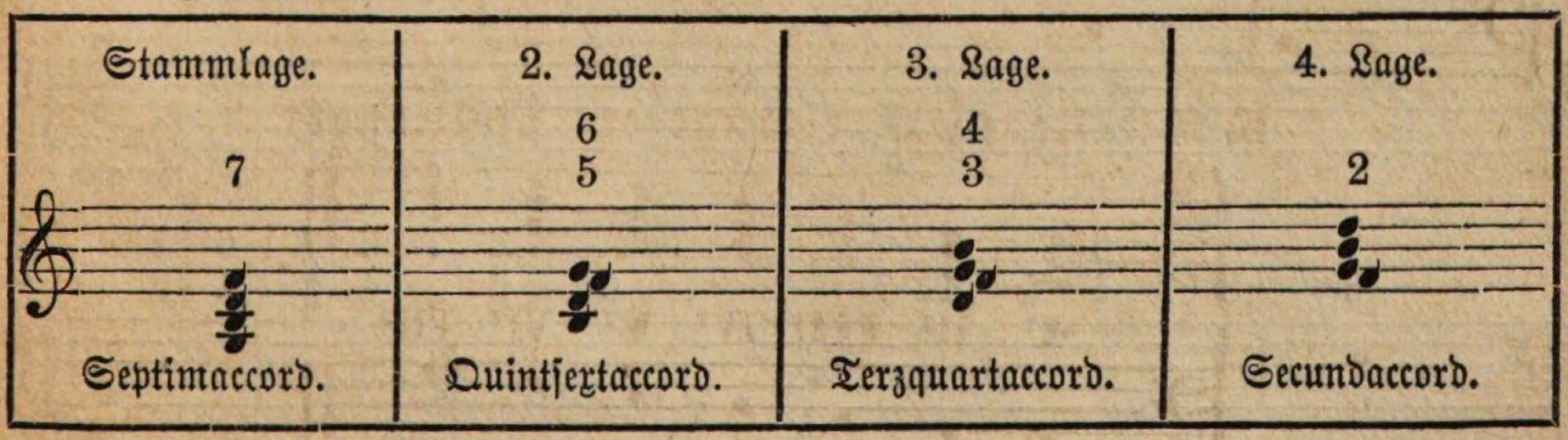
2. Die Septimaccorde bedürfen vermöge der dissonirenden Septim der Vorbereitung, oder man läßt die Septim als Nachschlag auftreten (§ 38. 3); in folgendem Beispiele, welches in allen Tonarten schriftlich gesetzt werden soll, erscheinen die sieben Vierklänge der harten Tonart mit der nachschlagenden Septim (s. § 38. 3).



Die Septim in eine Mittelstimme versetzt:



3. Der Vierklang hat 4 Lagen, eine Stammlage und drei Umkehrungen:



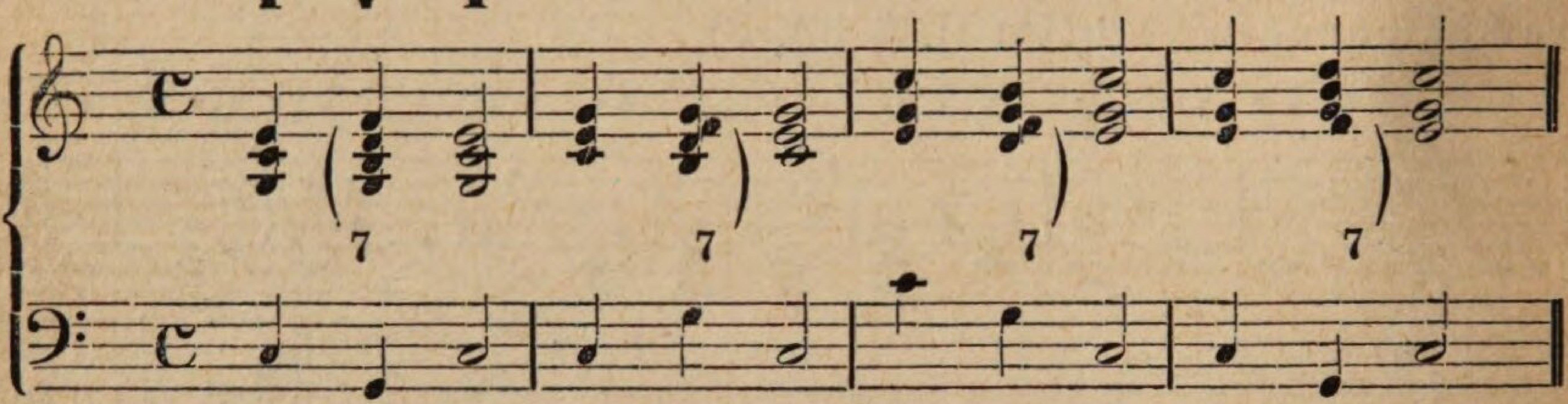
Im Generalbasse wird die Stammlage und die 4. Lage nur mit den Ziffern 7 und 2 bezeichnet, und in der 2. und 3. Lage werden Terz und Sext nicht geschrieben.

§ 40.

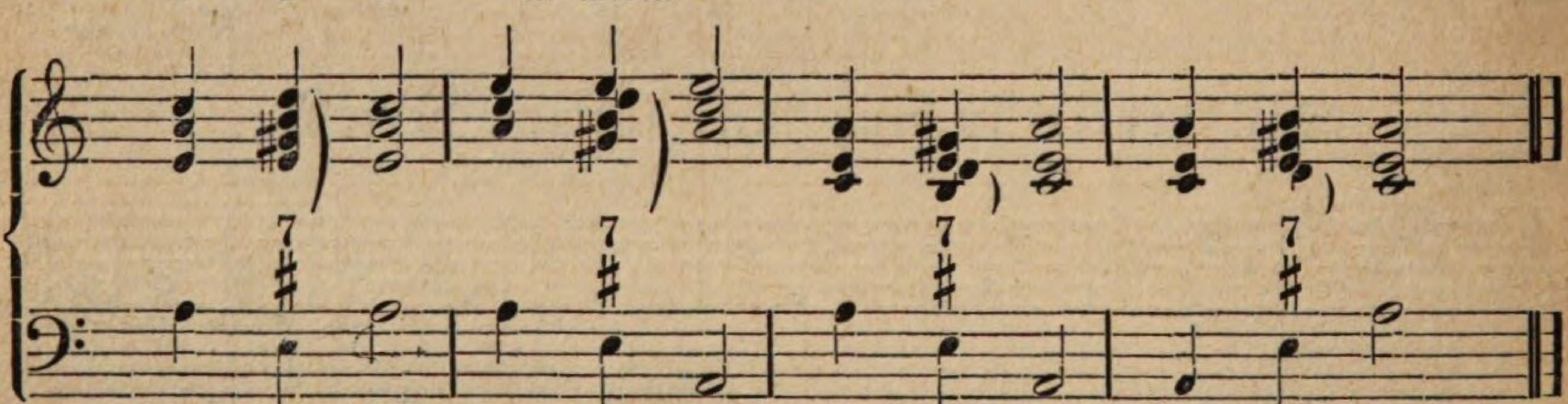
Der Hauptseptimaccord V⁷.

1. Der kleine Septimaccord der V. Stufe, welcher als Oberquintdreiklang mit der Septim oder als falscher Dreiklang mit unterlegter Oberquint der Tonart betrachtet werden kann, wird der Hauptleitaccord genannt, weil die Terz und Septim desselben als die beiden Halbtöne der Tonart zur Prim und Terz des Hauptdreiklanges führen, und dadurch das Gehör vollkommen befriedigt wird; die Cadenz I V⁷ I wird daher auch die Hauptcadenz genannt:

I V⁷ I

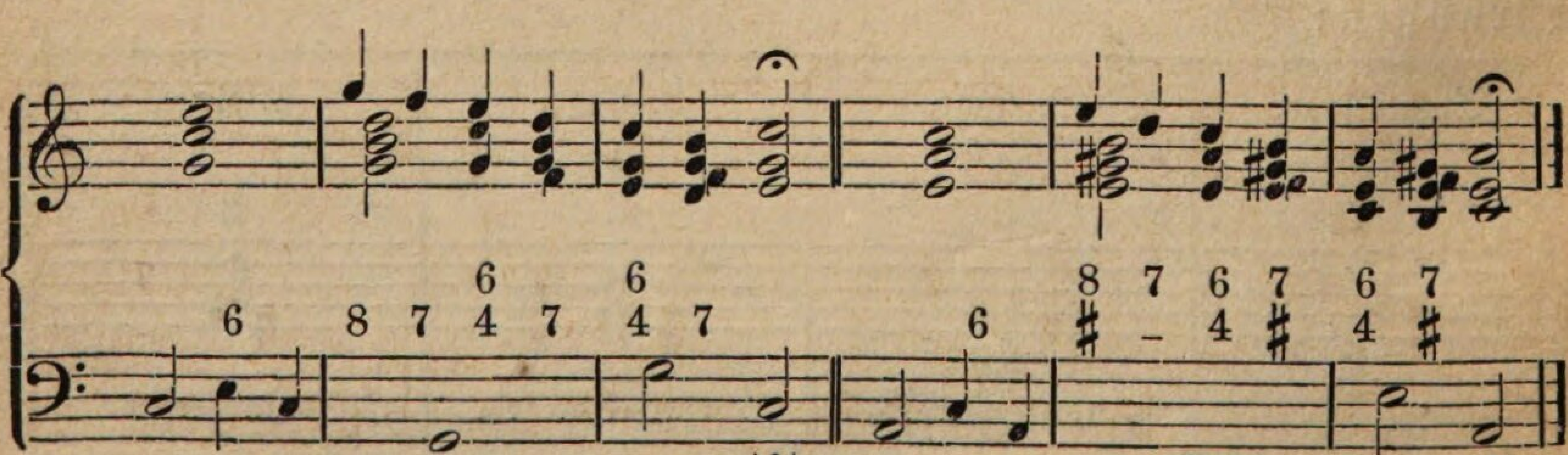


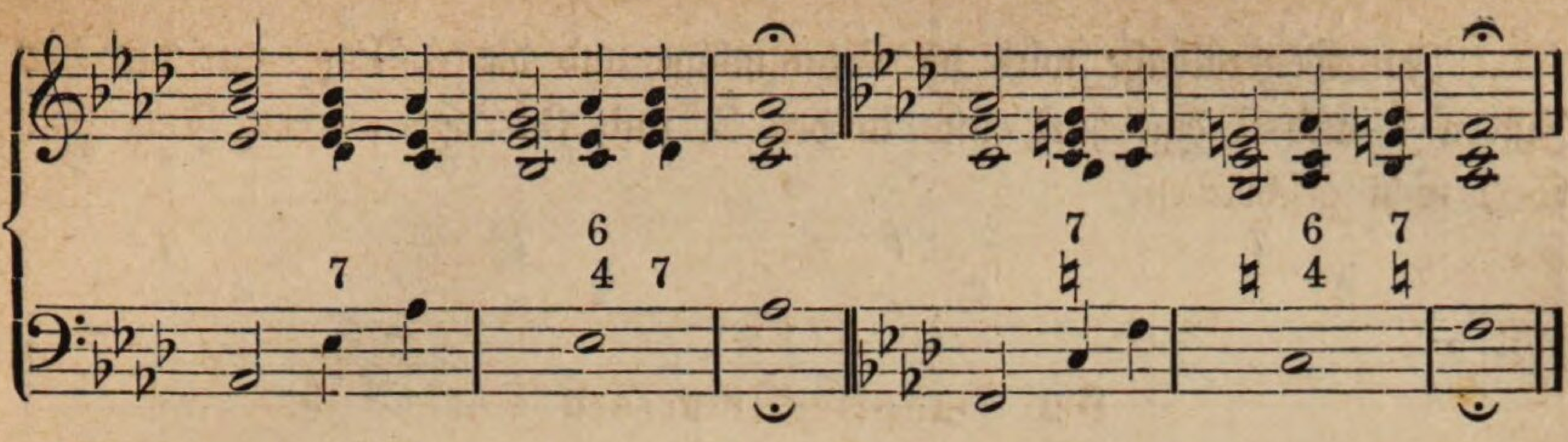
I V⁷ I in Moll.



Man setze nun diese beiden Hauptcadenzen in Dur und Moll in anderen Tonarten.

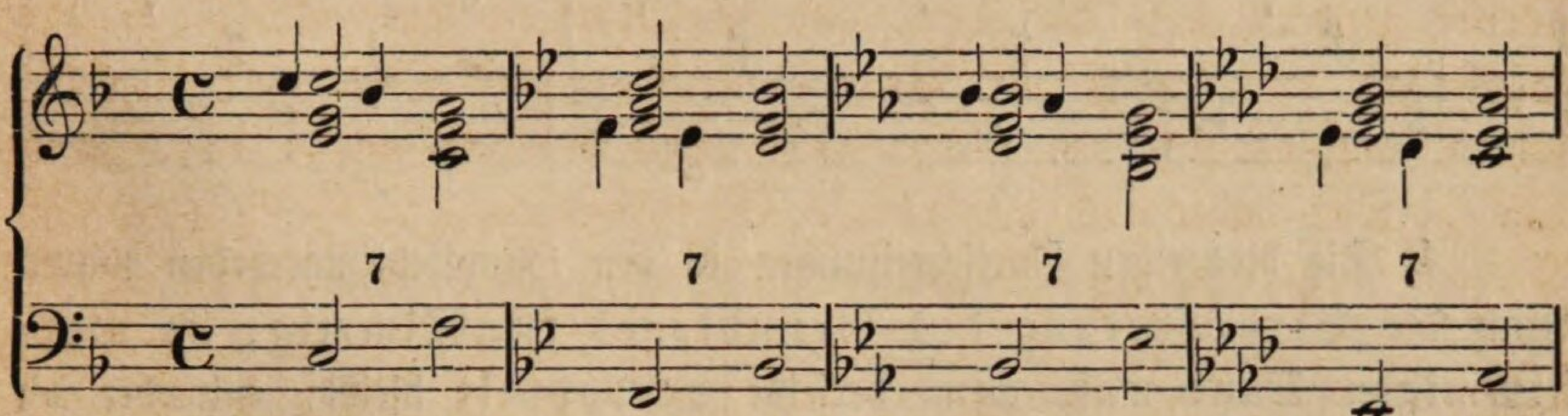
Man setze folgende Beispiele in alle Tonarten.
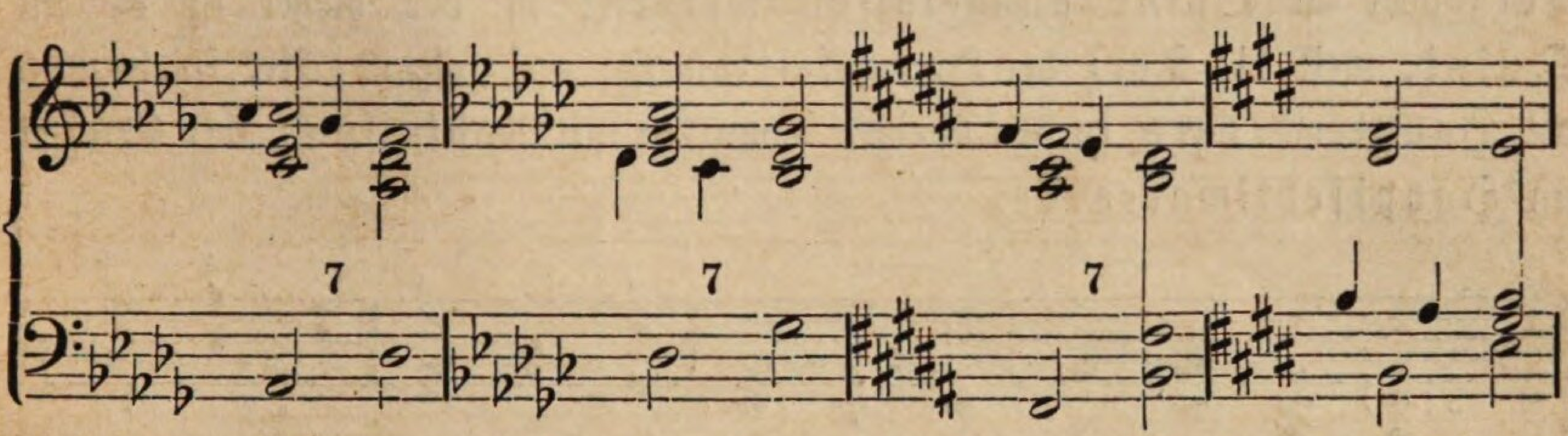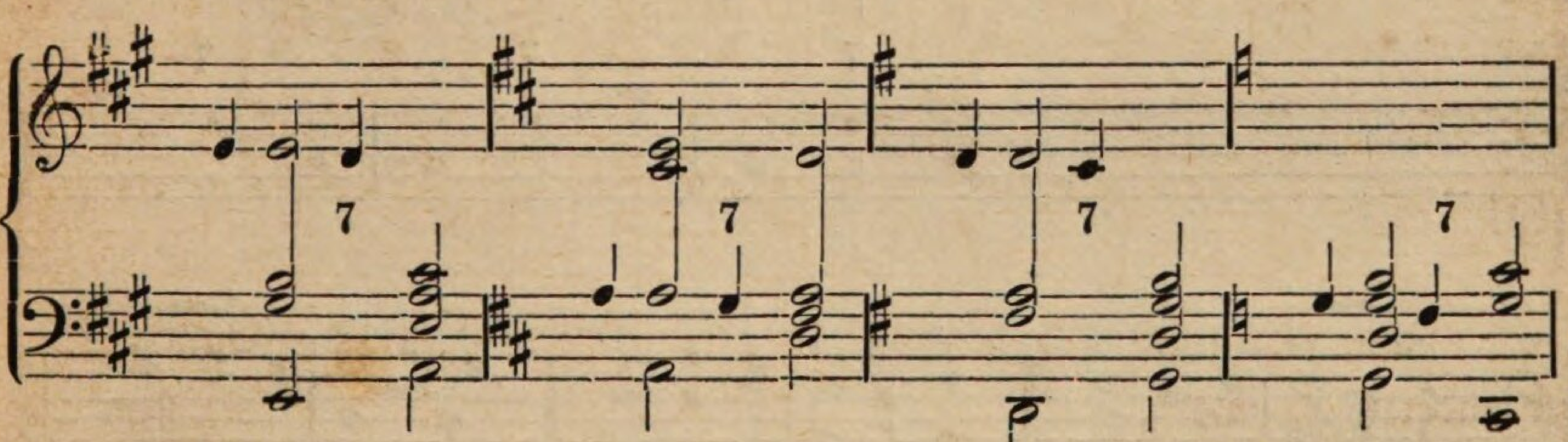




3. Fortschreitung in den Hauptseptimaccorden durch alle Dur- und Molltonarten:

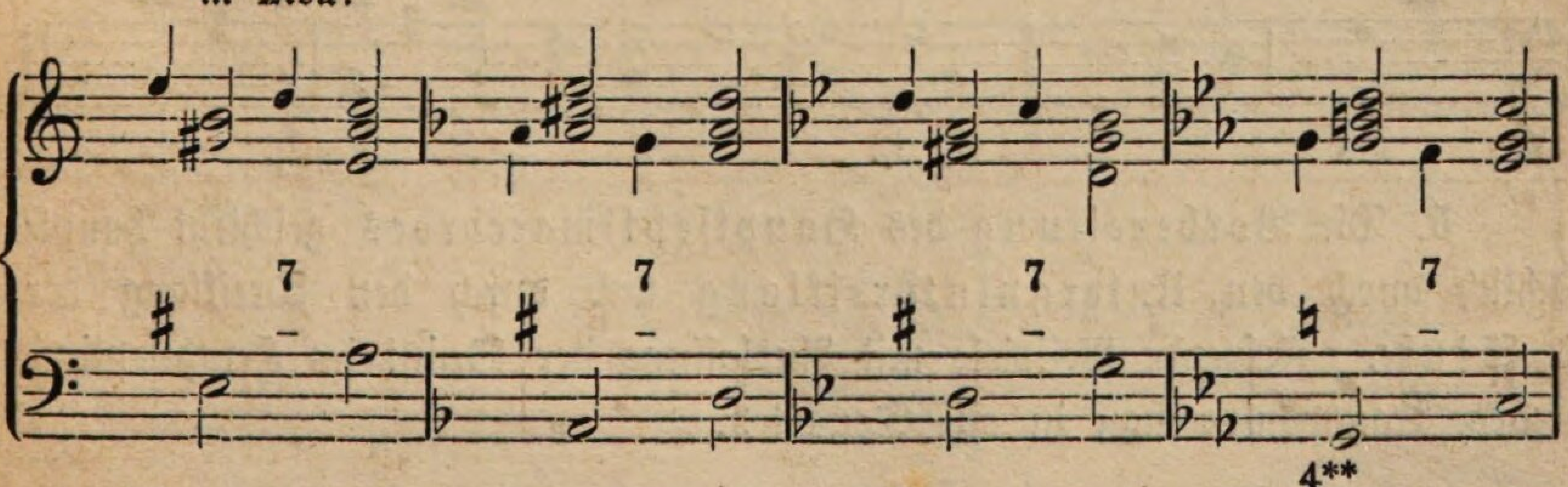
in Dur:

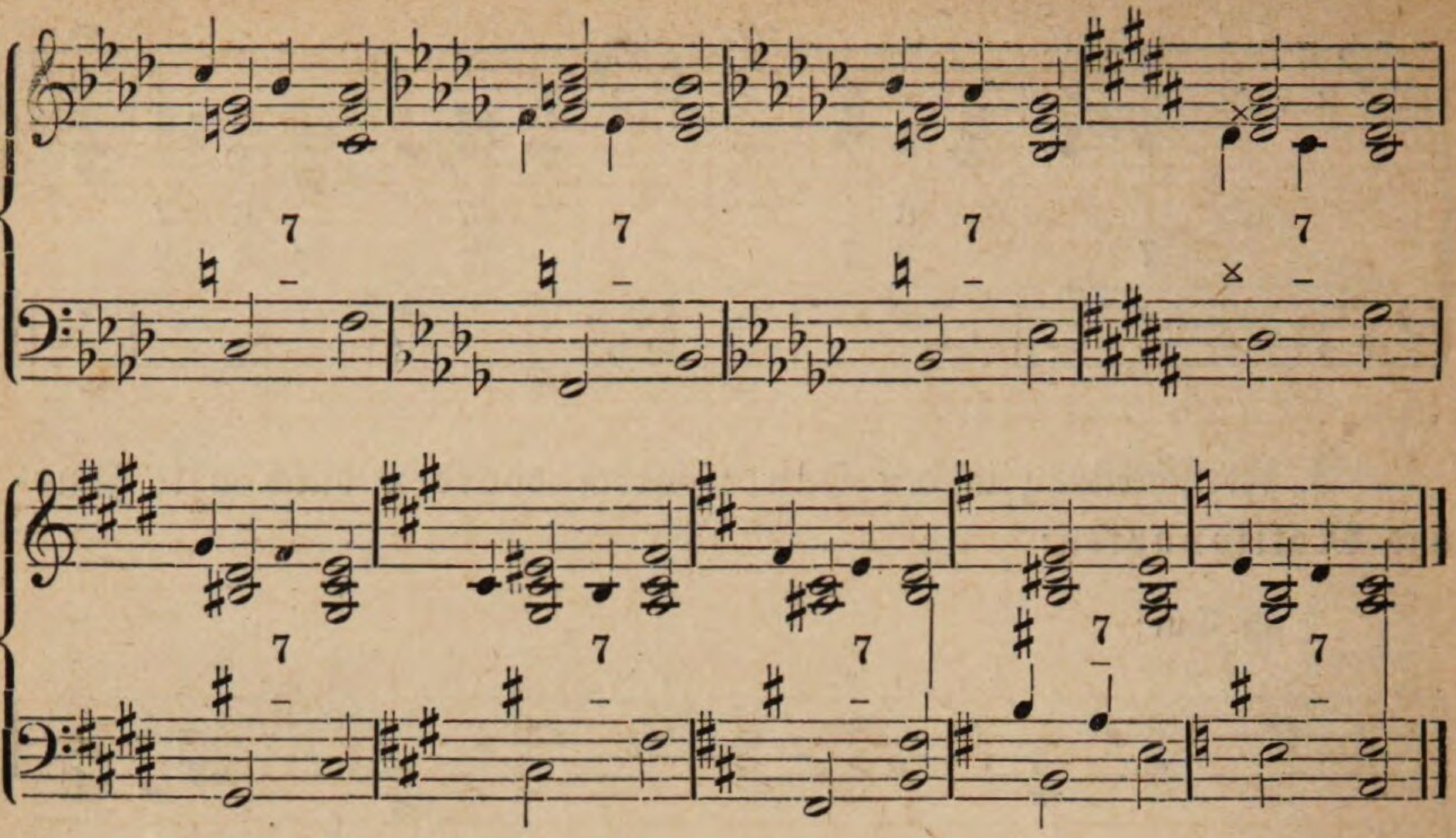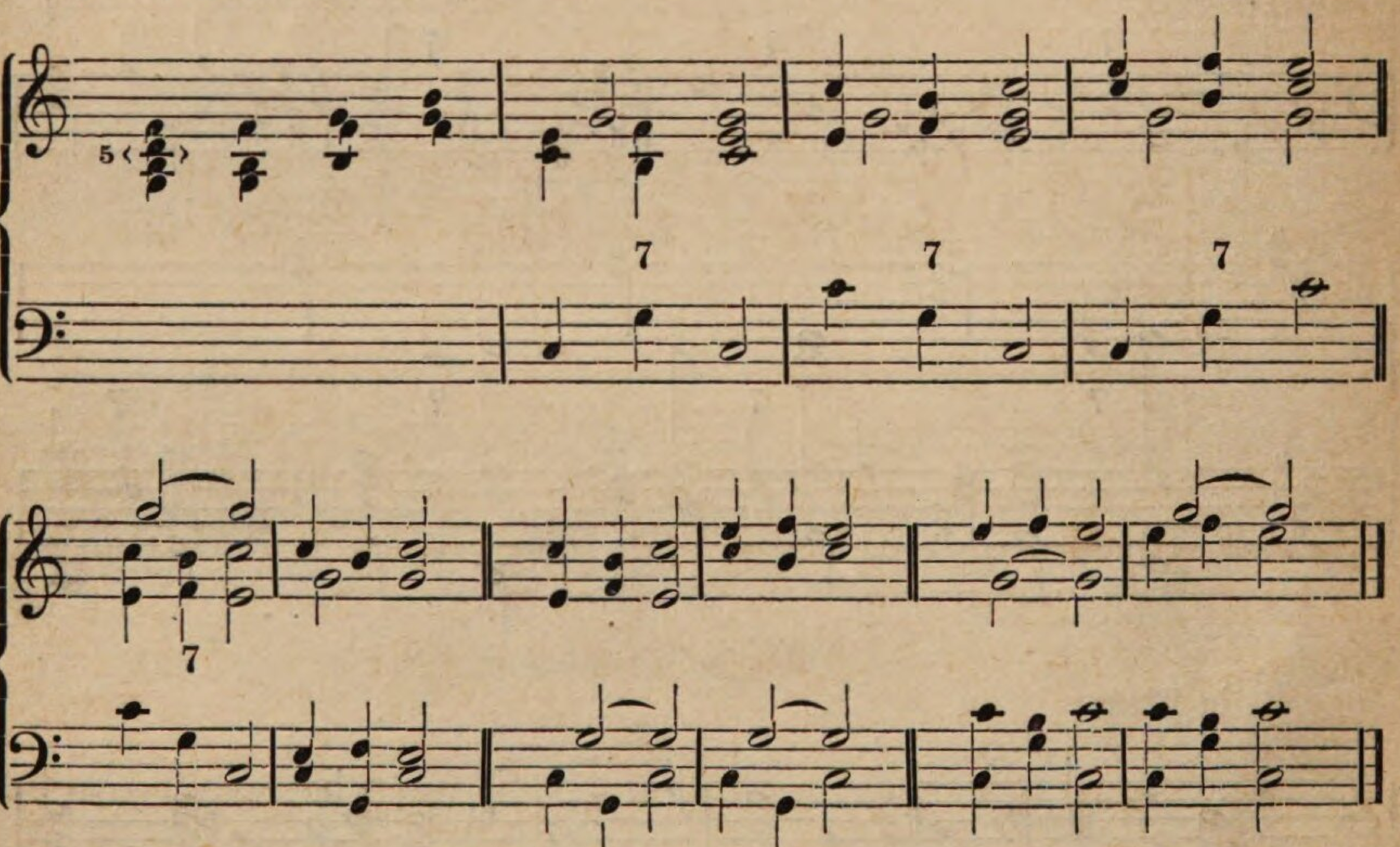






in Moll:



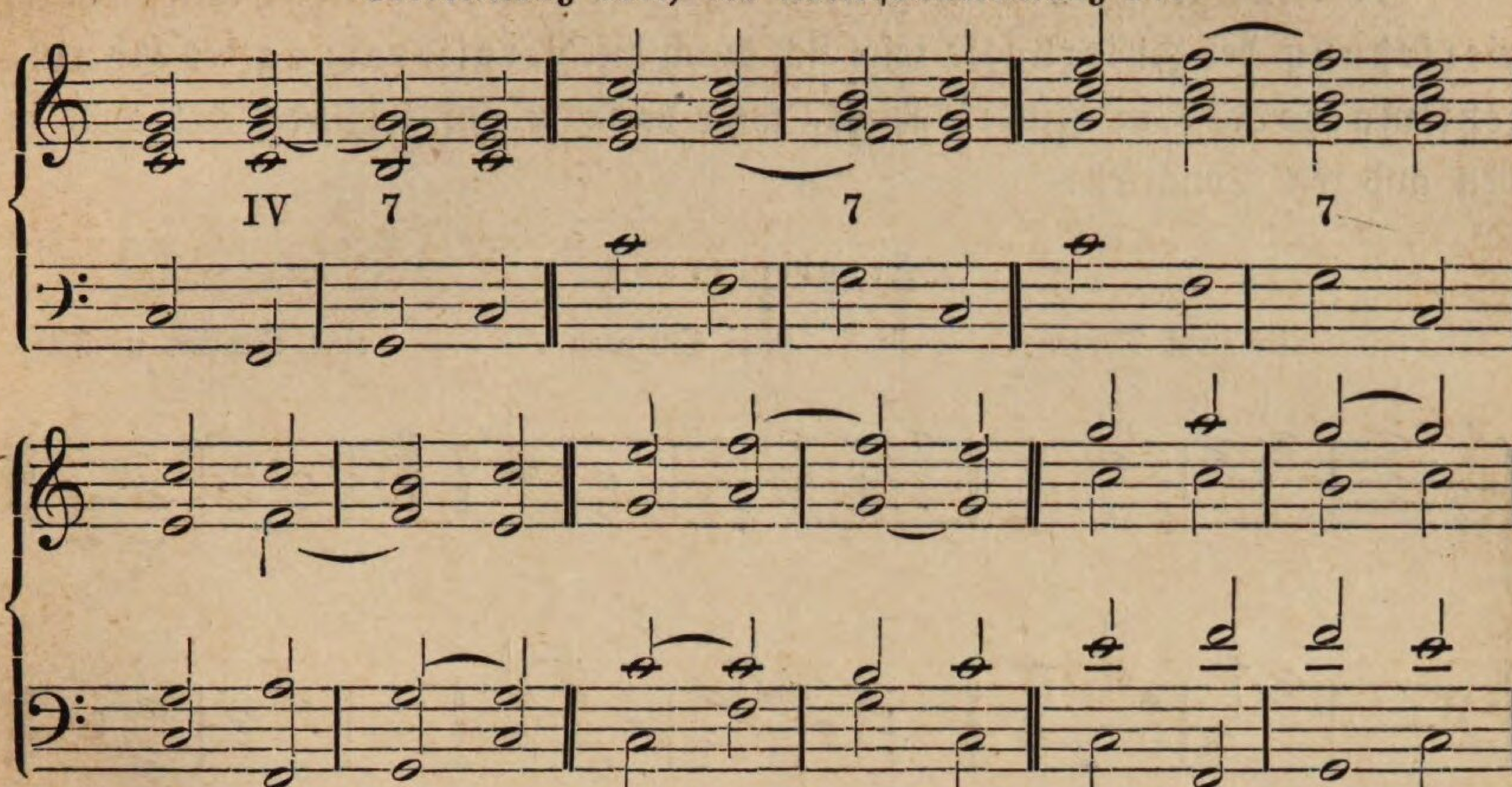


4. Die bisherigen Fortschreitungen in den Hauptseptimaccorden waren durch die Verdoppelung des Grundtones fünfstimmig; im vierstimmigen Satze muß, wenn derselbe verdoppelt bleibt, entweder die Terz oder die Quint ausgelassen werden; in der Regel ist es die Quint, weil die Terz der Hauptleitton ist; auf folgende Art spiele man die Hauptcadenzen in den übrigen Tonarten mit Auslassung der Quint im Hauptseptimaccorde:

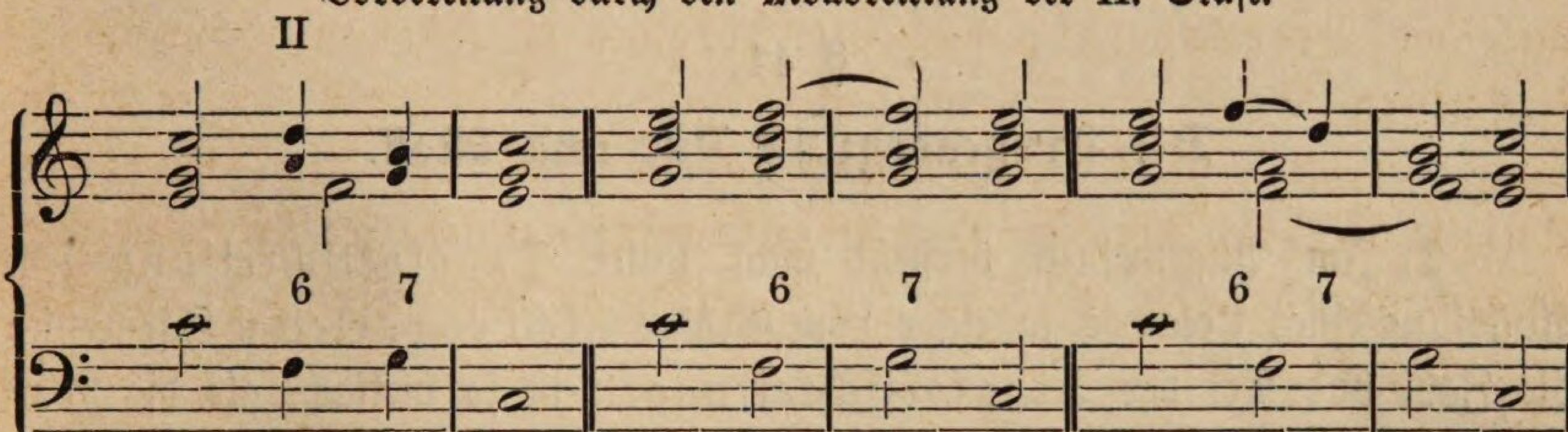


5. Die Vorbereitung des Hauptseptimaccordes geschieht hauptsächlich durch den Unterquintdreiklang und durch den Dreiklang der 2. Stufe. Folgende Beispiele mit Auslassung der Quint im Hauptseptimaccorde transponire man in alle Tonarten.
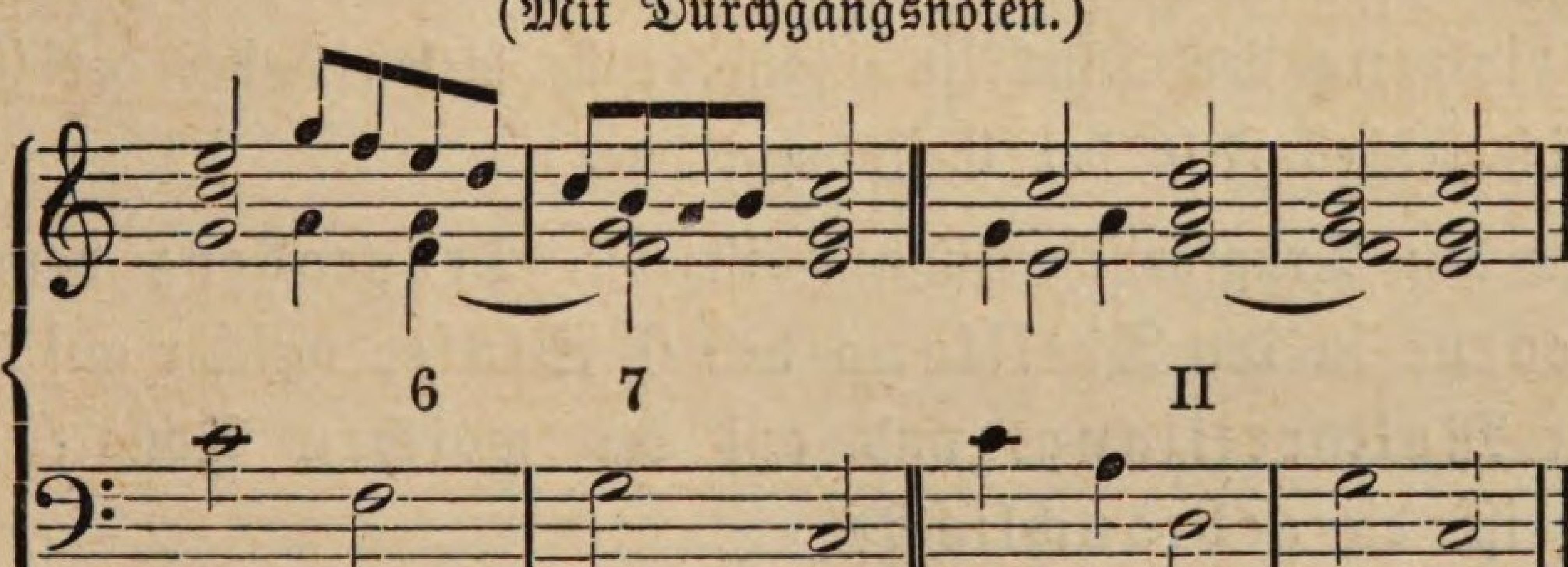
Vorbereitung durch den Unterquintdreiklang IV.



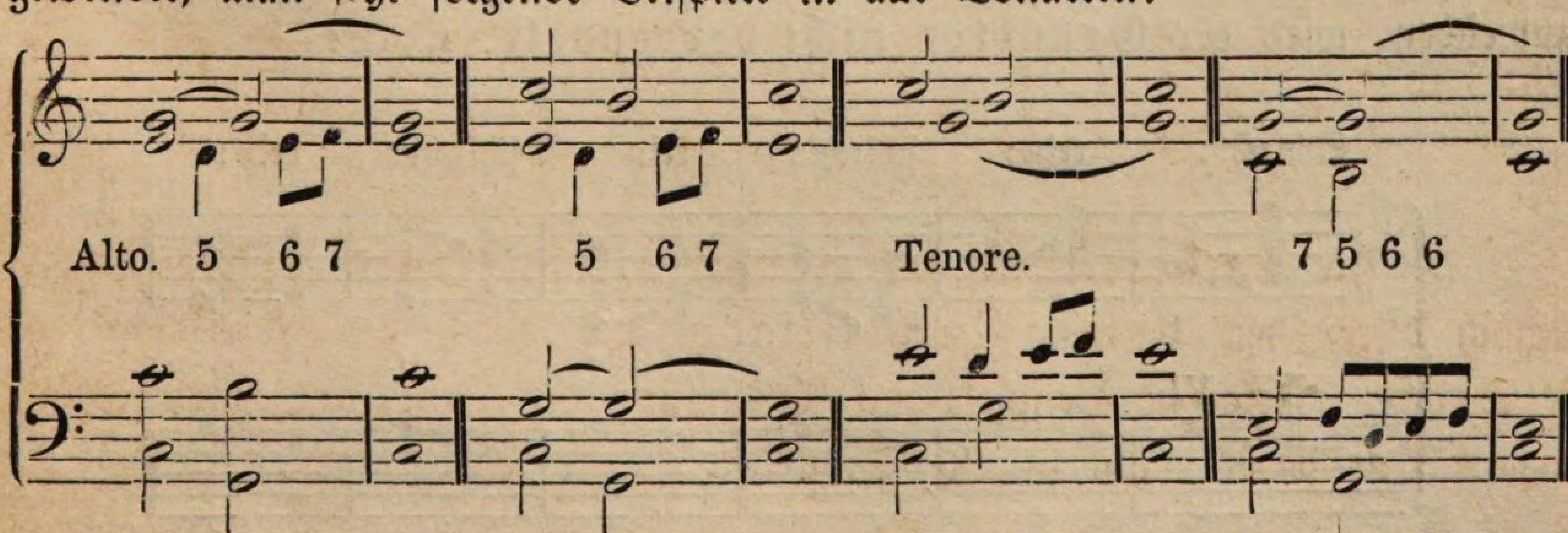
Vorbereitung durch den Molldreiklang der II. Stufe.



(Mit Durchgangsnoten.)



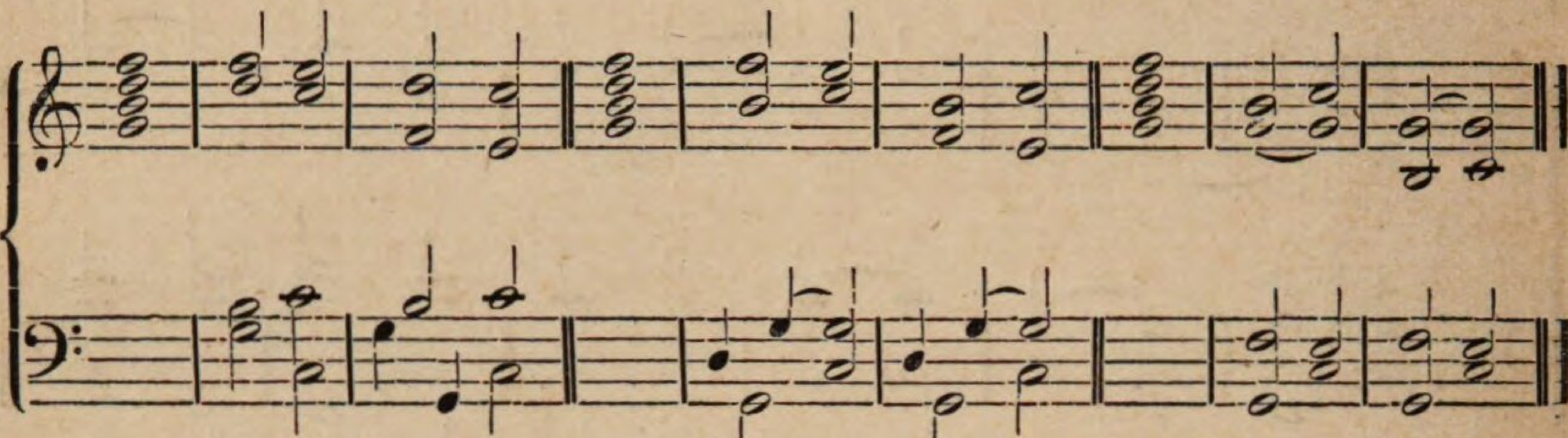
6. Die Septim muß als Dissonanz möglichst in die Mittelstimmen gesetzt werden; sehr häufig wird daher folgende Modulation von der Quint zur Septim und umgekehrt als Tenor- oder Altschluß angewendet, man setze folgende Beispiele in alle Tonarten:



7. Die große Mannigfaltigkeit der Stimmenführung durch Versetzung der Intervalle zeigt sich durch die Zergliederung des Hauptseptimaccordes in Zweiklänge, man verfahre auf folgende Art auch in den anderen Tonarten:

Zergliederung

in zwei Terzen. zwei Quinten. eine Septim u. Terz.



§ 41.
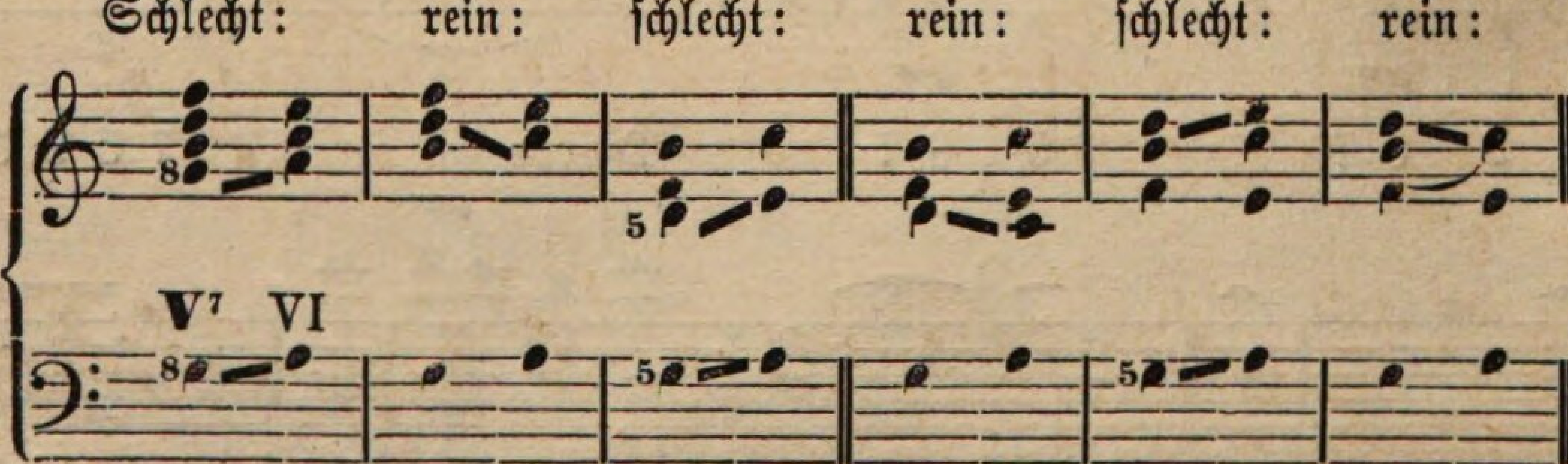
Die Trugcadenz in Dur und Moll.

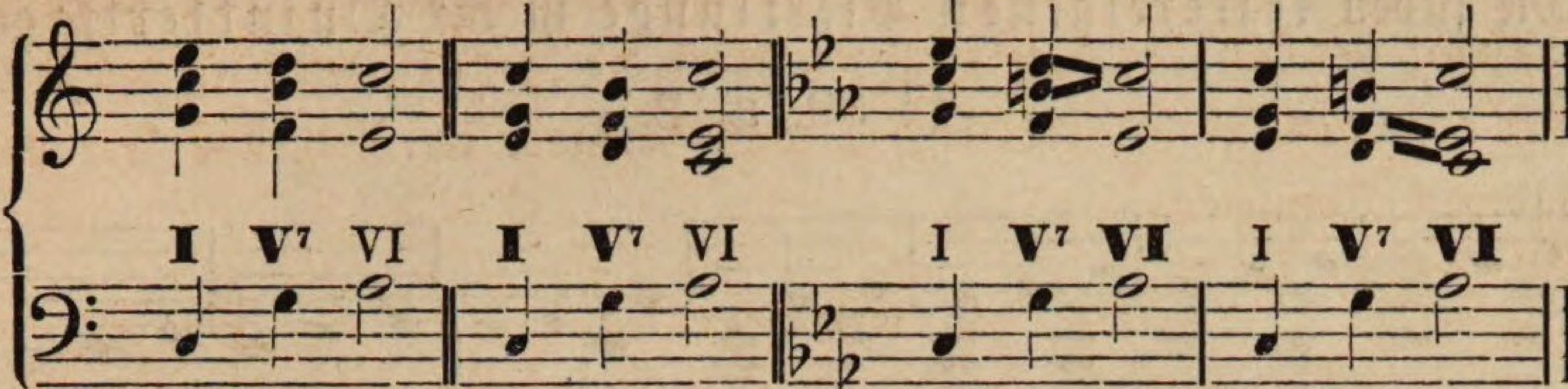
1. Im Allgemeinen versteht man unter Trugfortschreitung jede Auflösung eines Accordes in einer vom Gehöre nicht erwarteten Harmonie; die Zahl und Art der Trugfortschreitungen ist so vielfach, als die harmonische Mehrdeutigkeit der Accorde und die dadurch bedingte melodische Beziehung der Töne zu einander; sie bieten daher der Composition ein unendlich reiches Feld der Erfindung dar.

Unter den Trugfortschreitungen ist die Trugcadenz vom Hauptseptimaccorde in den Dreiklang der 6. Stufe, welcher auf der harten Tonart ein Molldreiklang, und auf der weichen Tonart ein Durdreiklang ist, die gebräuchlichste.

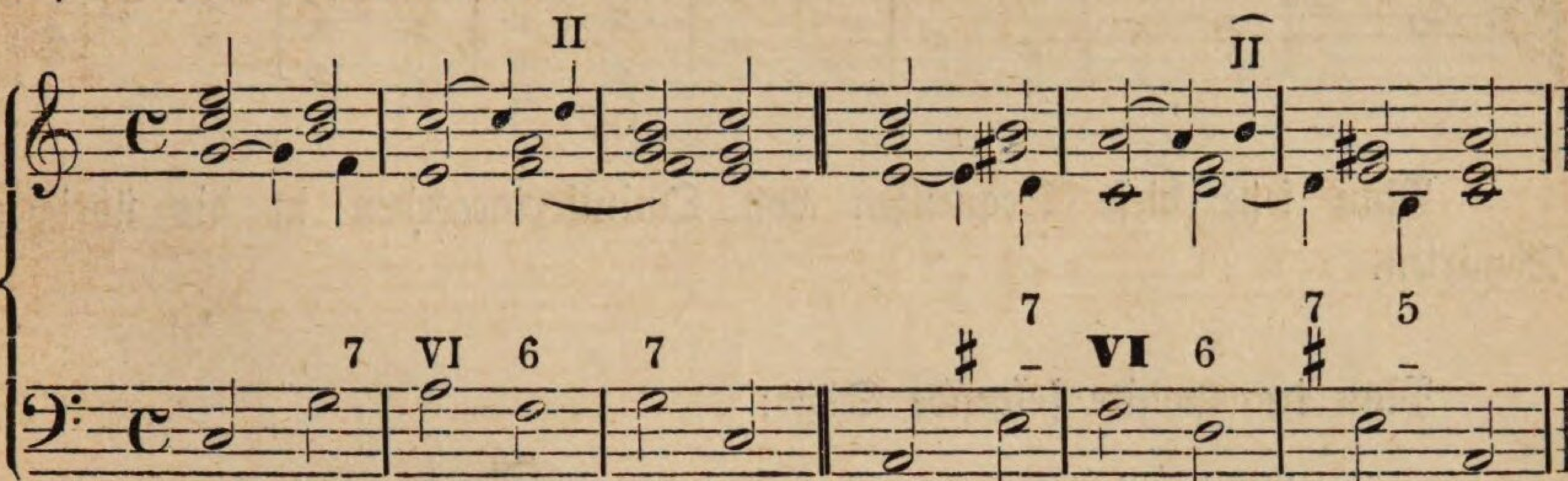
In der Trugcadenz schreitet der Baß anstatt eine Quint oder Quart eine Secund aufwärts; um daher eine verbotene Quint zu vermeiden, muß die Quint des Hauptseptimaccordes abwärts geführt werden (in der Gegenbewegung § 22 c und § 27), und um der verbotenen Octav auszuweichen, wird der Grundton nicht verdoppelt, z. B.:

Schlecht: rein: schlecht: rein: schlecht: rein:





Folgende Beispiele mit der Trugcadenz transponire man schriftlich in alle Tonarten:

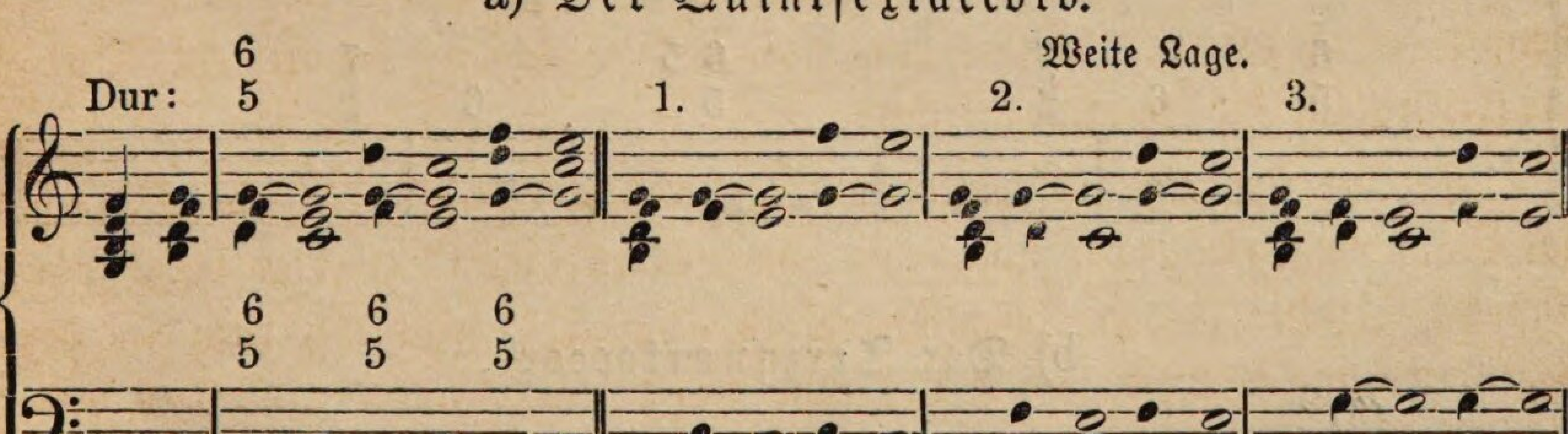


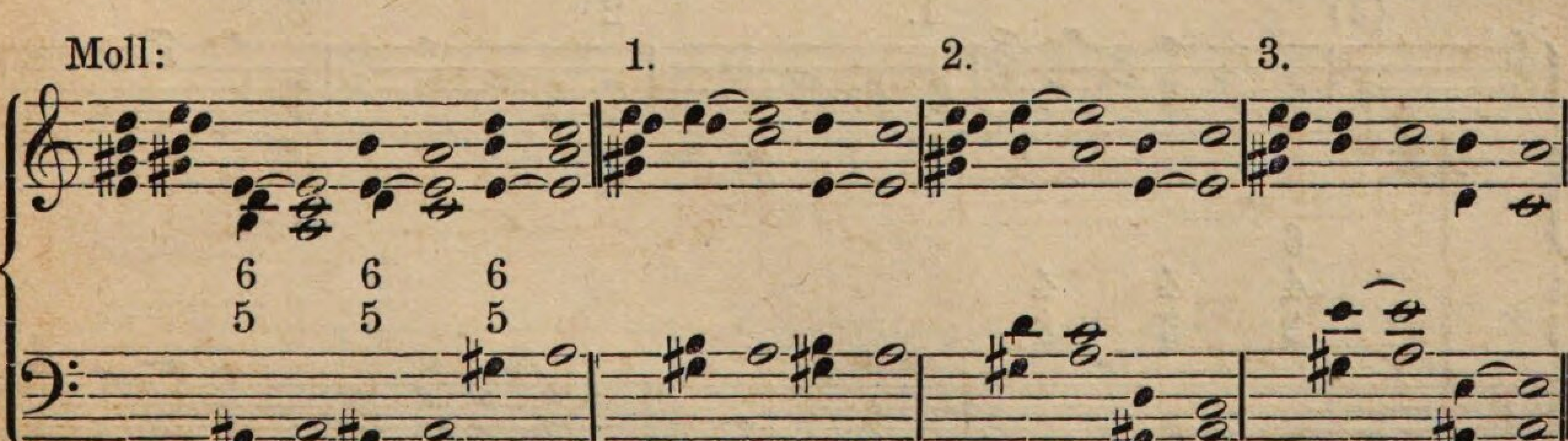
§ 42.

Die Umkehrungen des Hauptseptimaccordes.

1. Durch die Umkehrungen des Hauptseptimaccordes werden zahlreiche Halbcadenzen gebildet, welche zu den mannigfaltigsten Verbindungen der Harmonieen im Tonsatze verwendet werden; die Stimmenführung ist im Ganzen dieselbe wie in der Stammlage, mit Ausnahme des Grundtones, welcher in den drei Wendungen des Septimaccordes nicht verdoppelt werden darf, weil er verbotene Octaven herbeiführt:
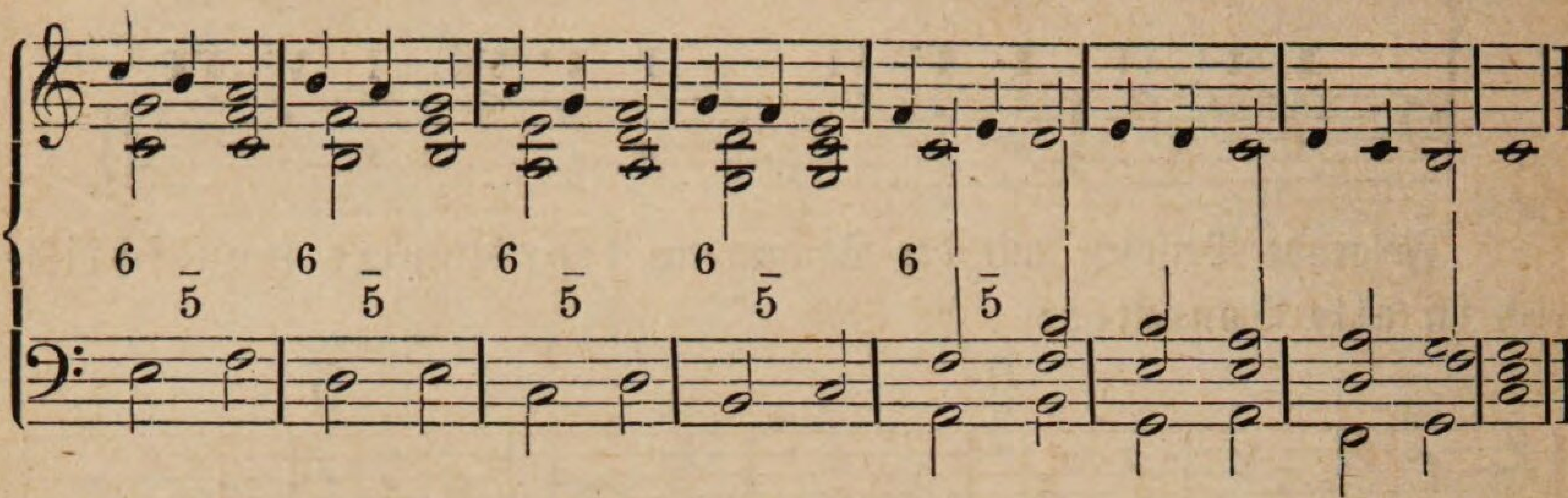
a) Der Quintsextaccord.





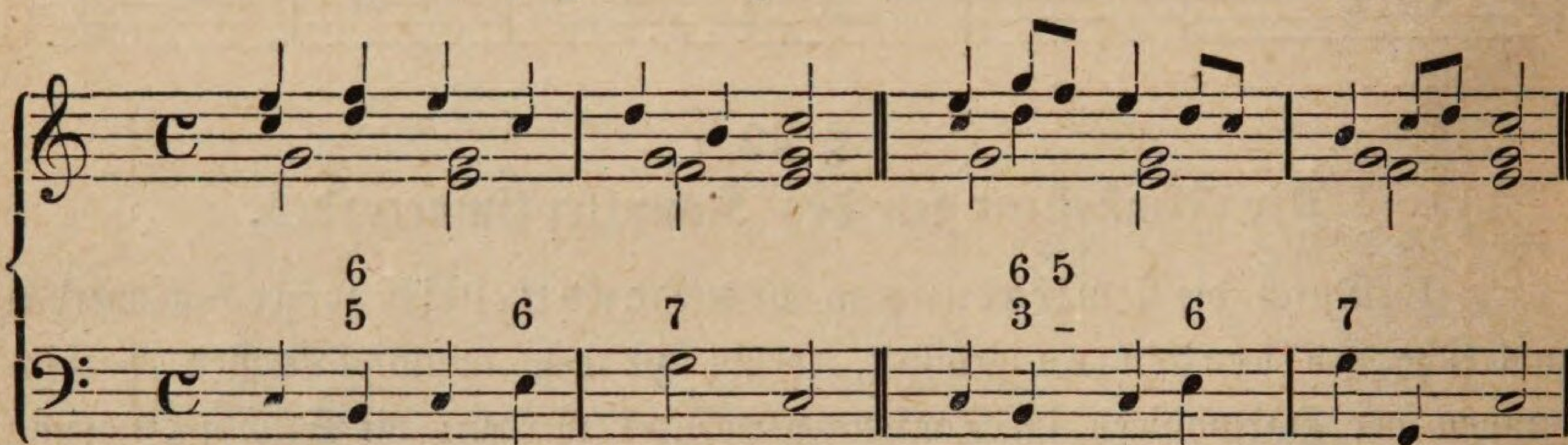
Die sieben leitereigenen Vierklänge in der Quintsextlage.

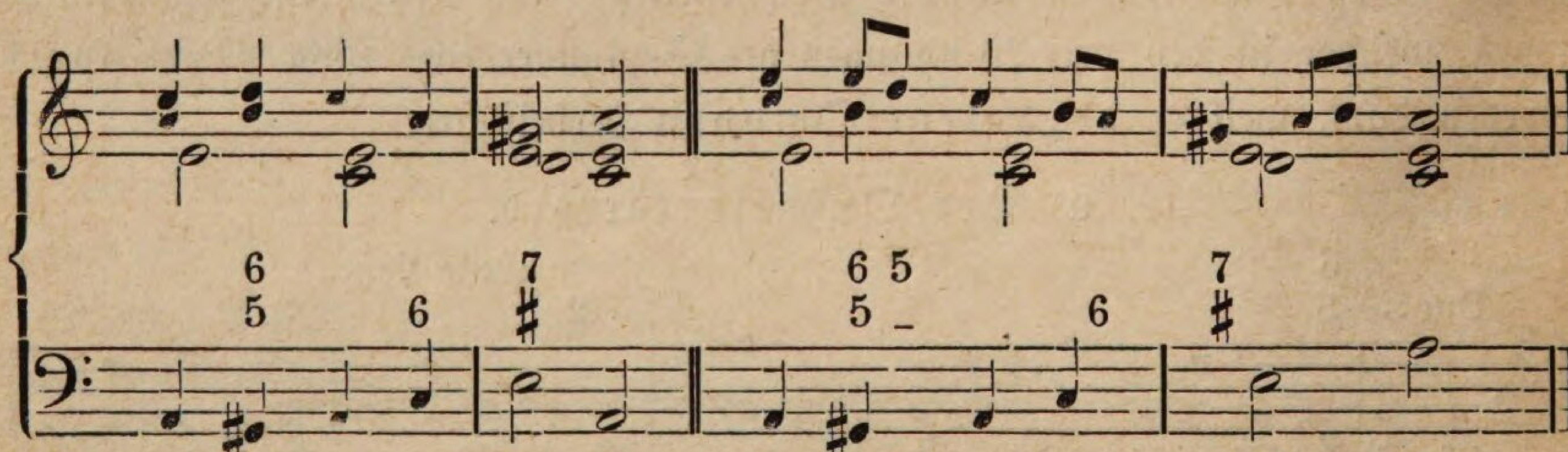
(§ 39. a. 2.)



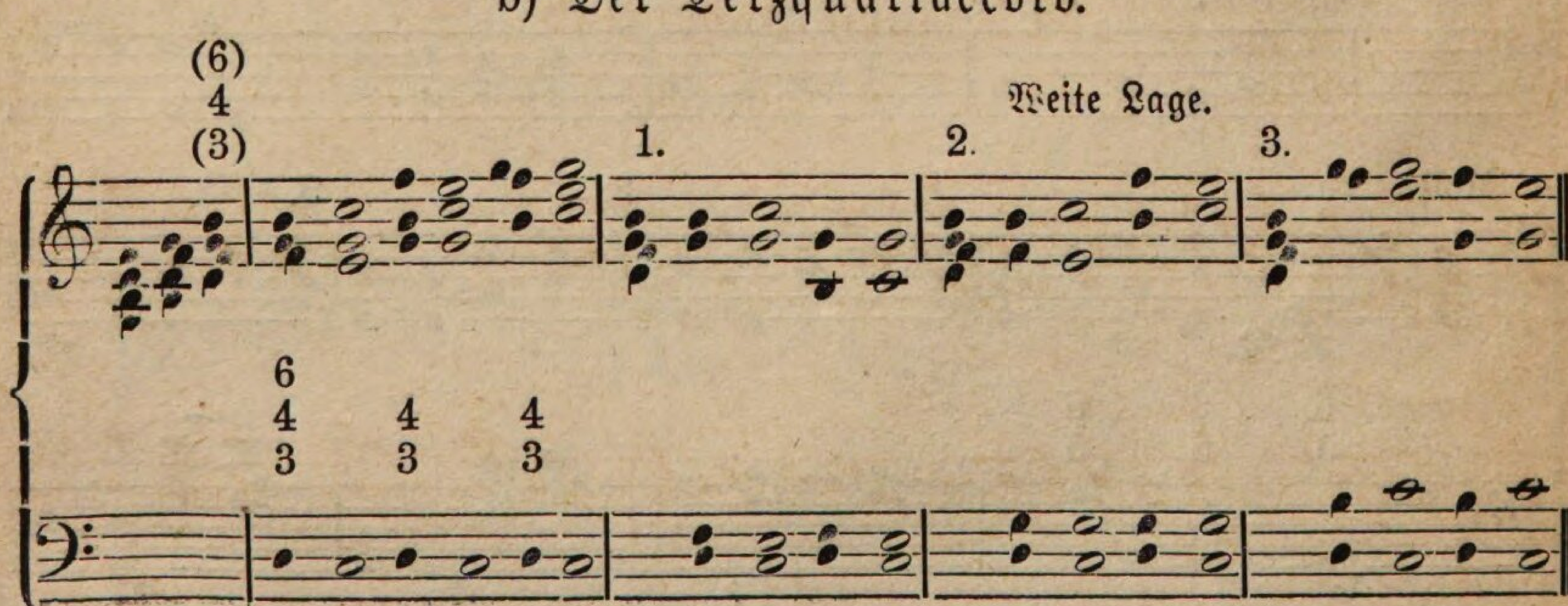
Man setze diese Sequenzen von Quintsextaccorden in die übrigen Tonarten.

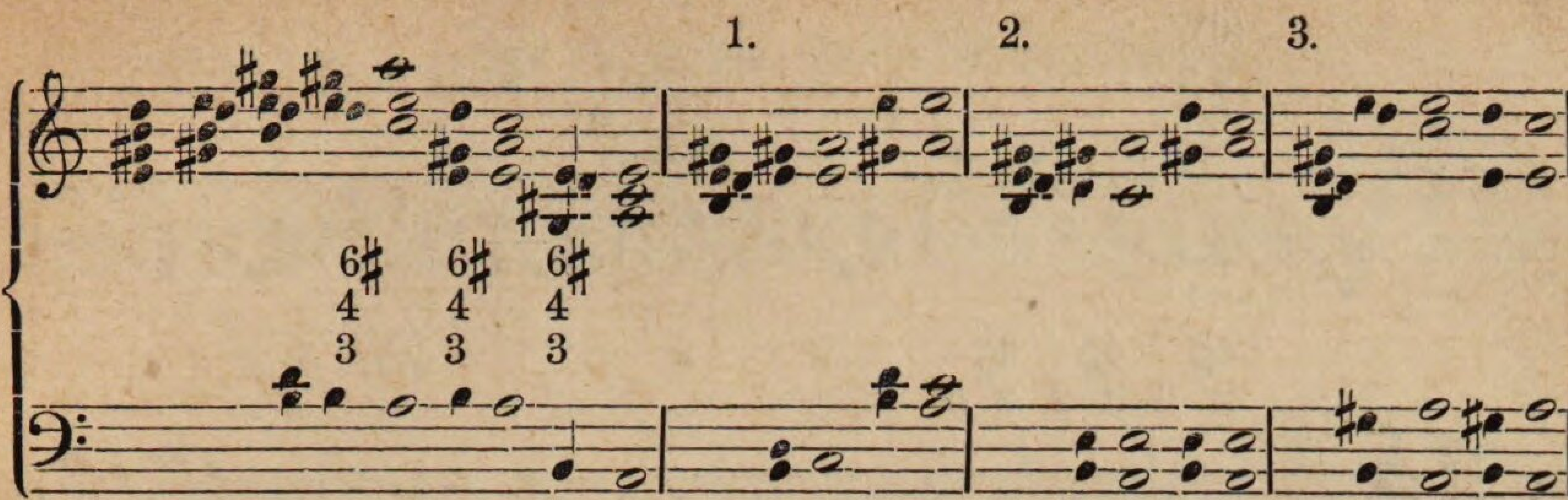
Man transponire folgende Sätze:



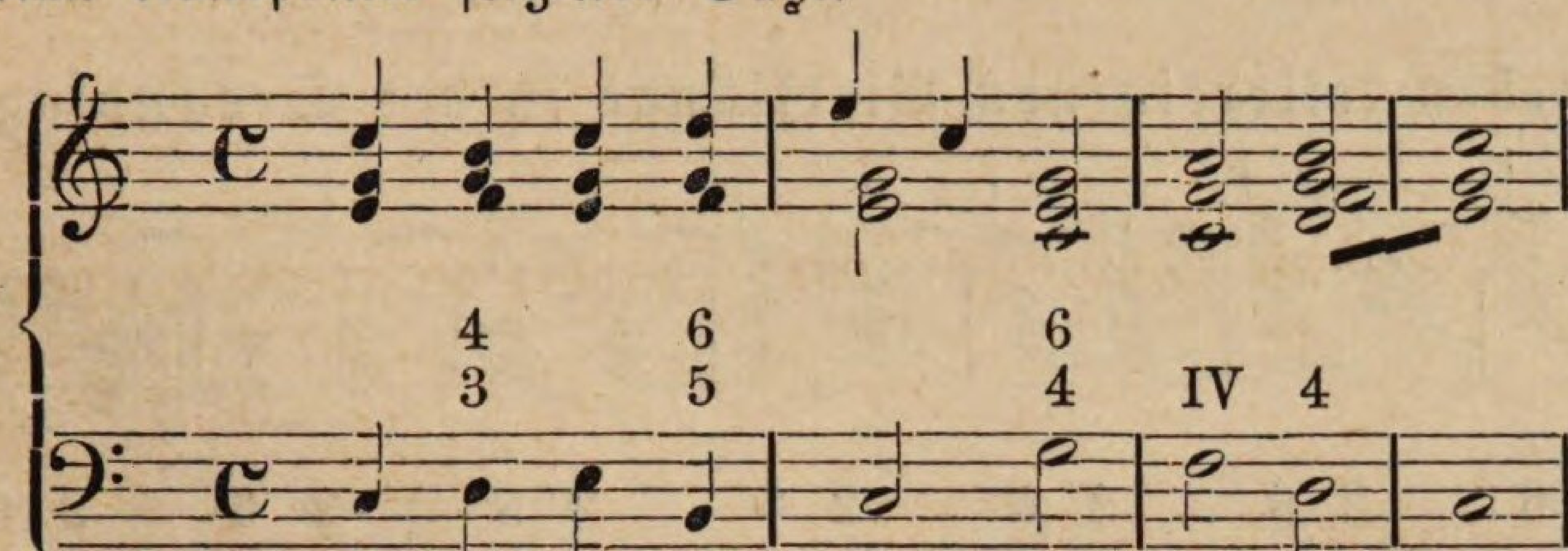


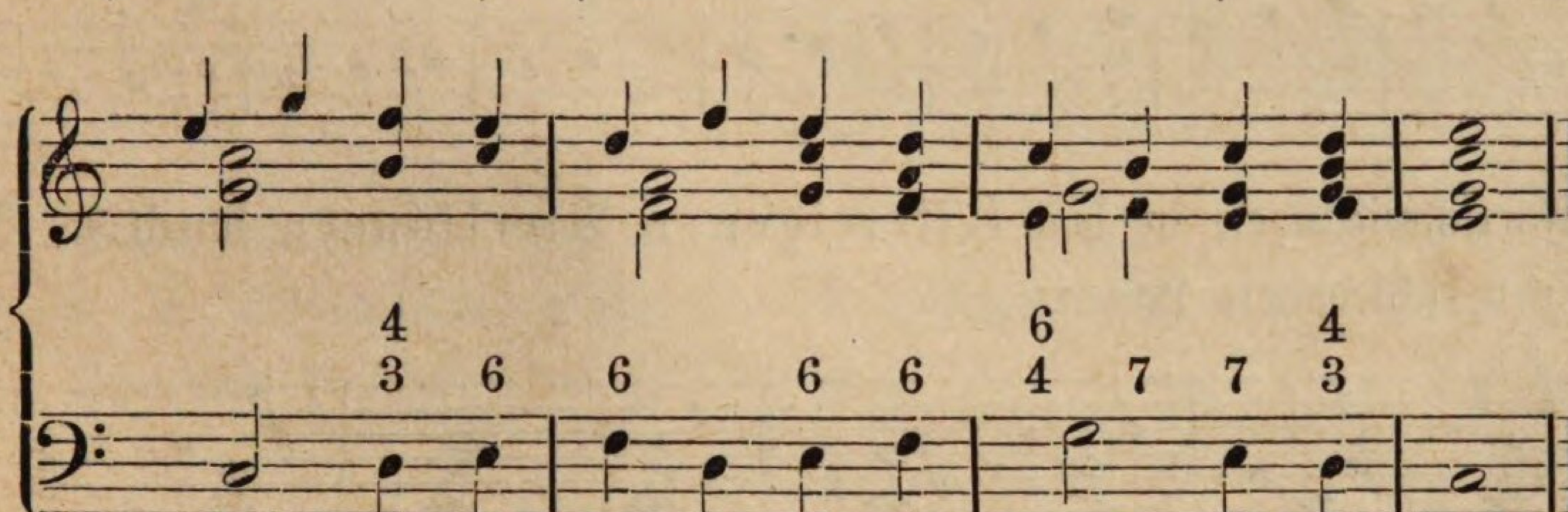
b) Der Terzquartaccord.



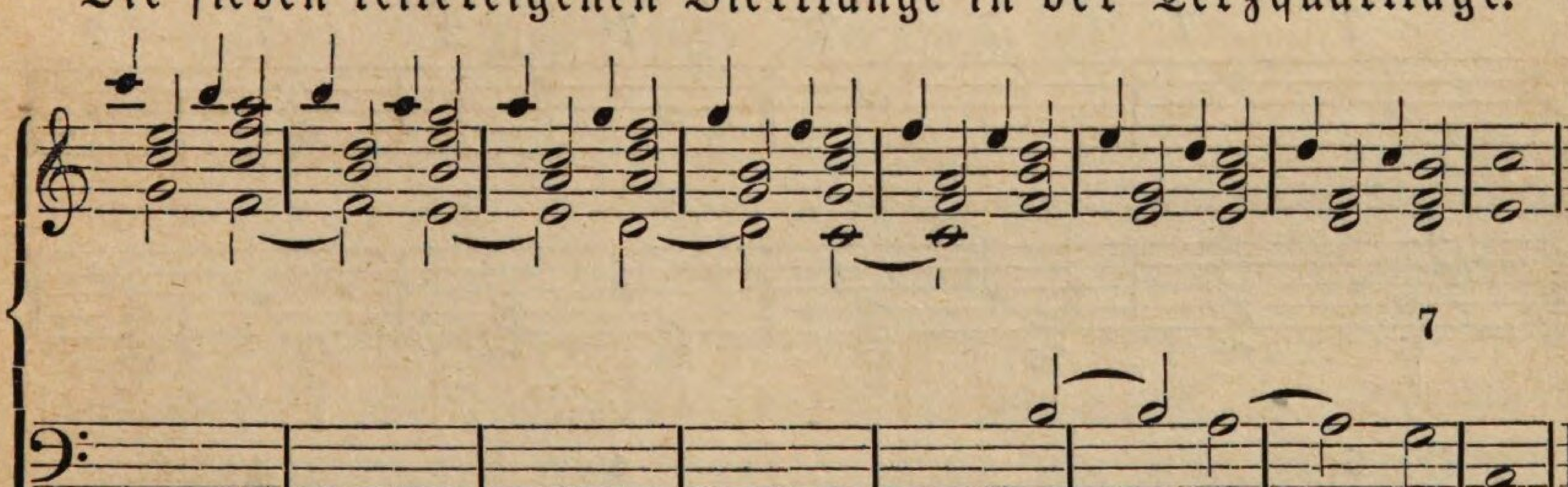


Man transponire folgende Sätze.

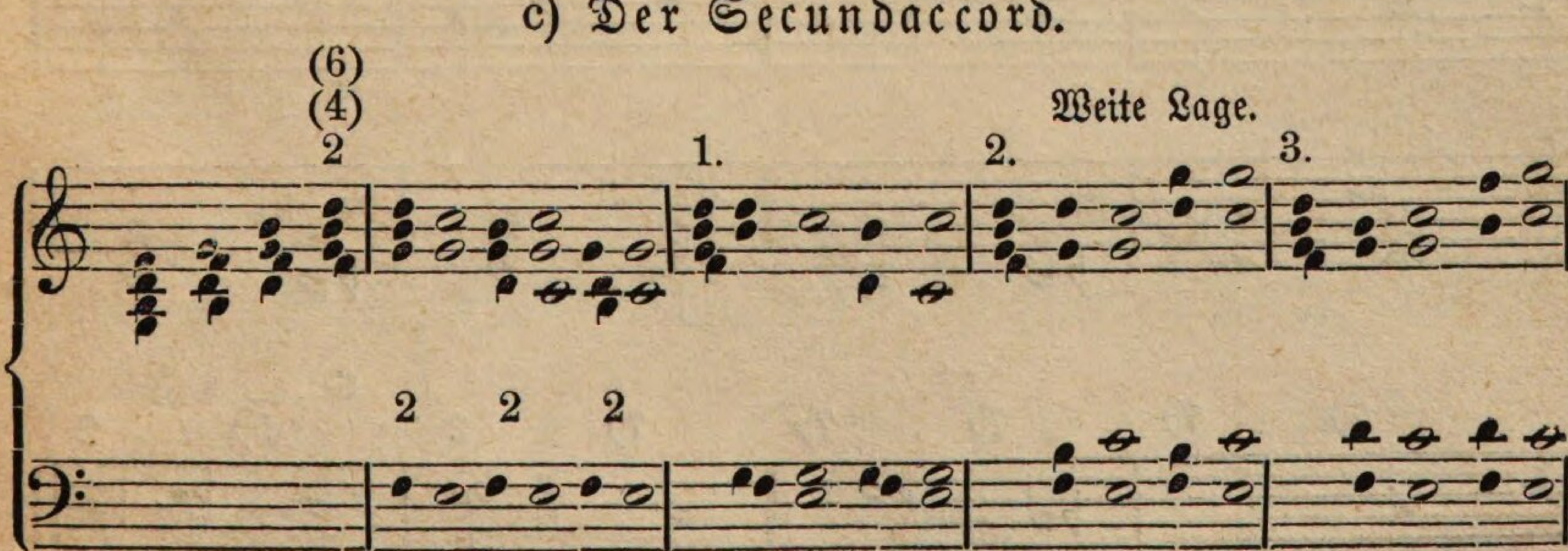


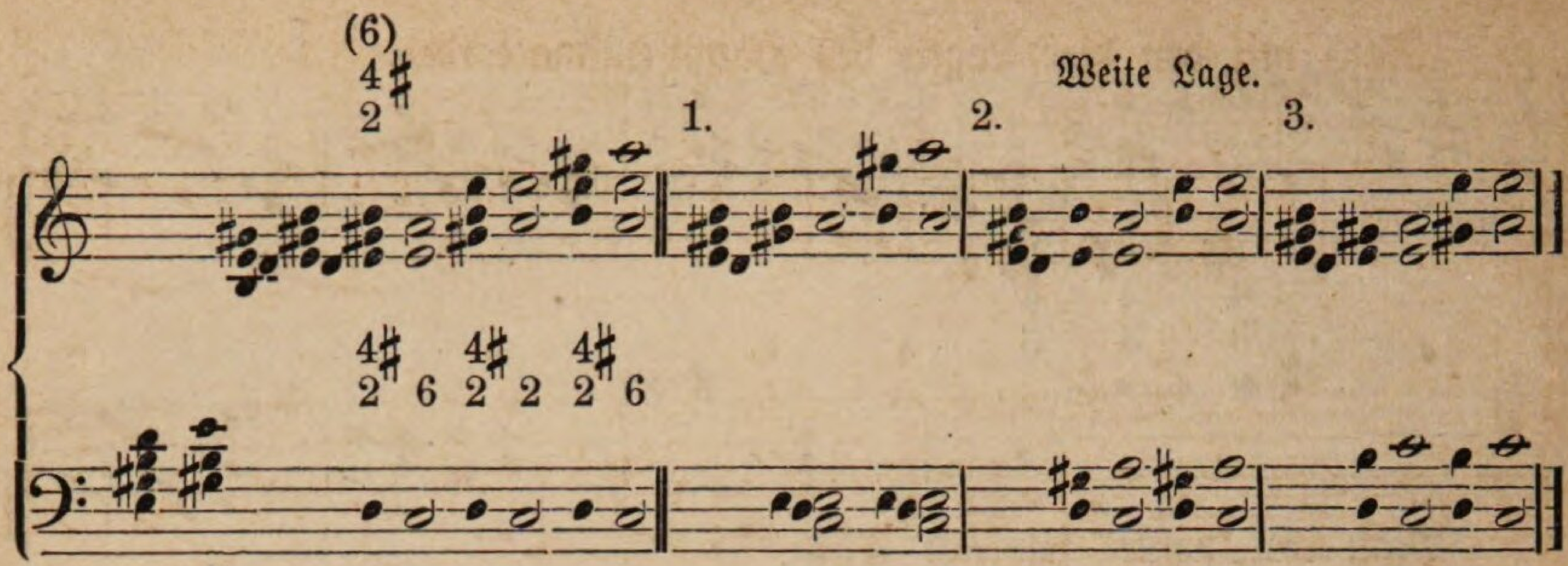


Die sieben leitereigenen Vierklänge in der Terzquartlage.
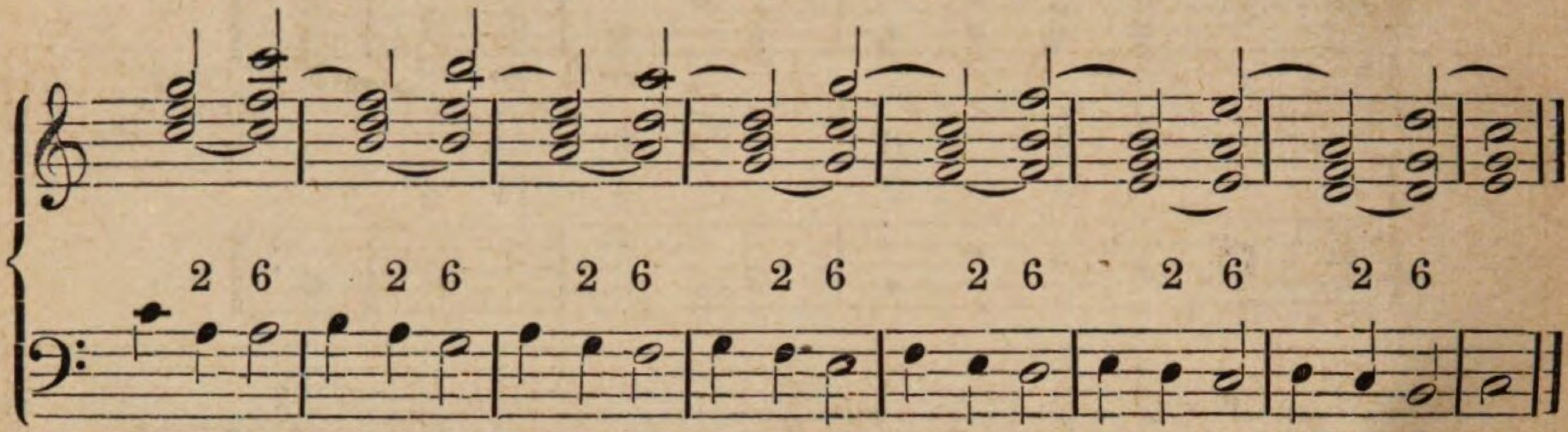


c) Der Secundaccord.

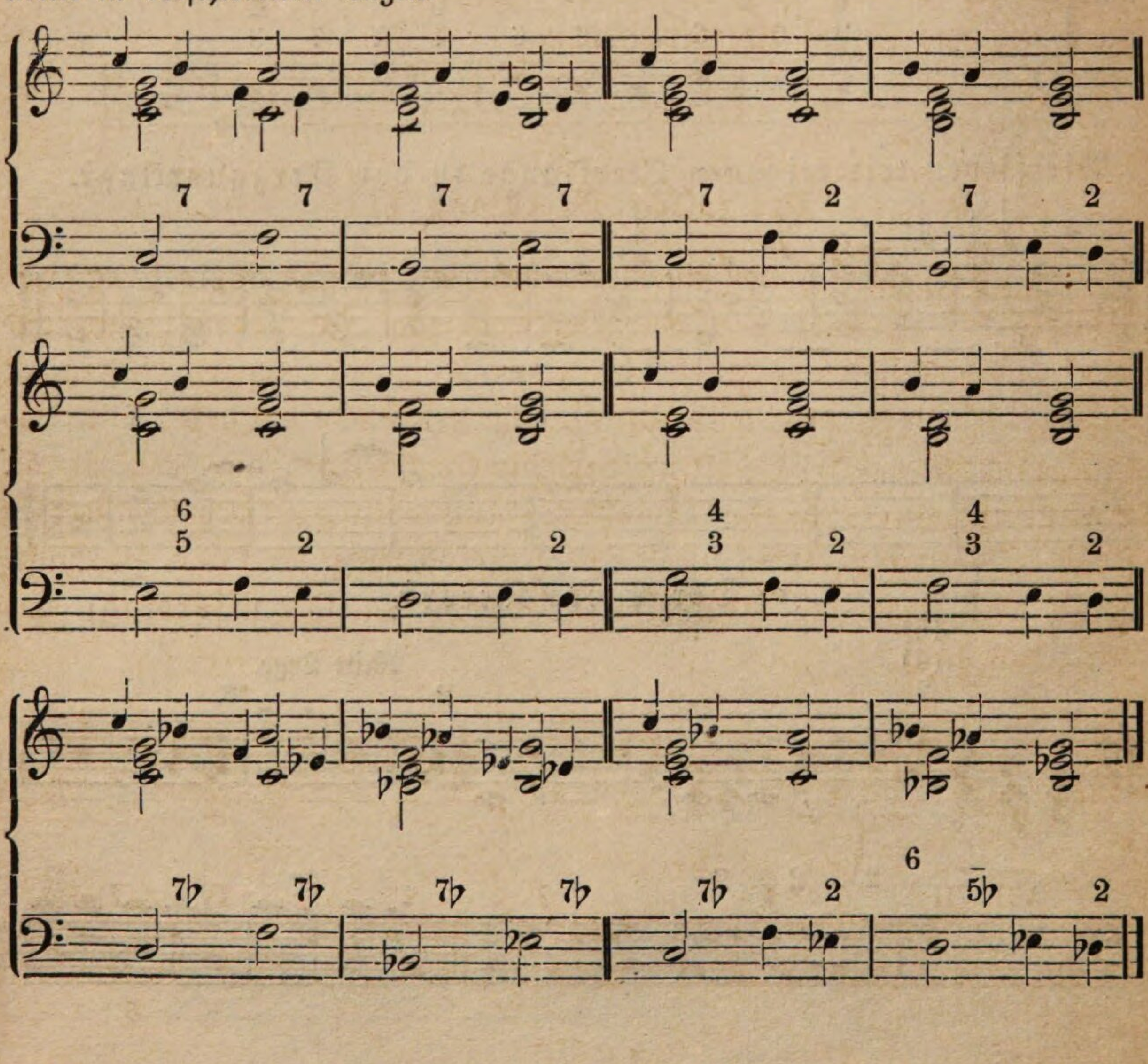




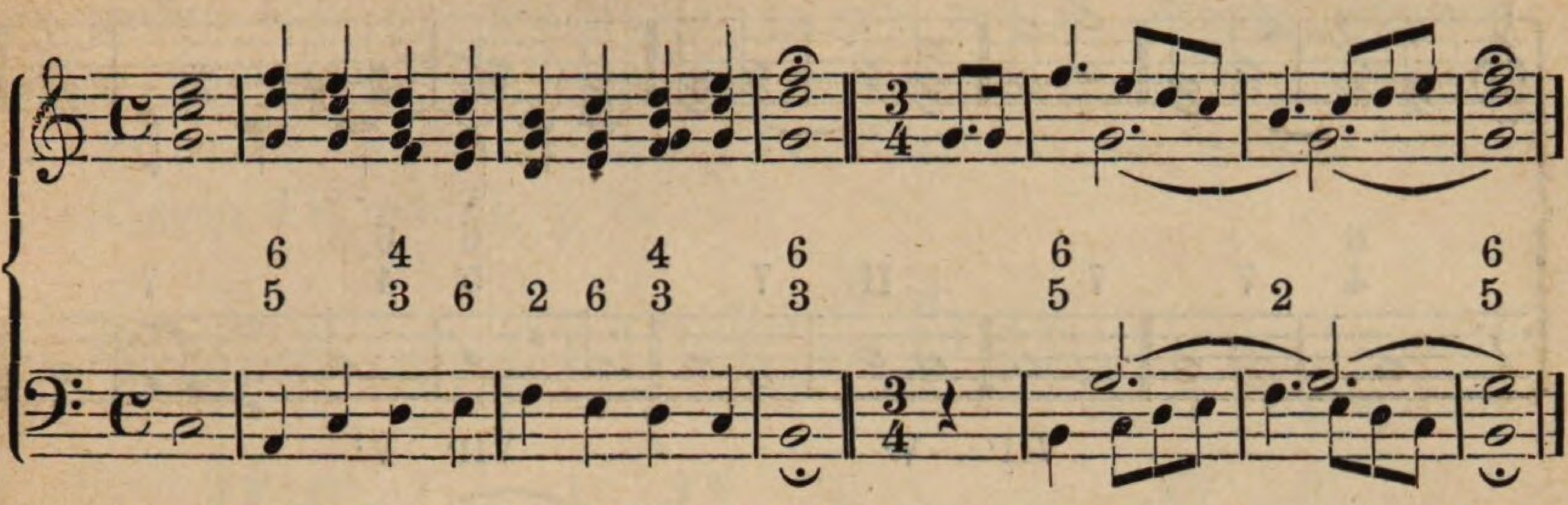
Die sieben leitereigenen Vierklänge in der Secundlage:

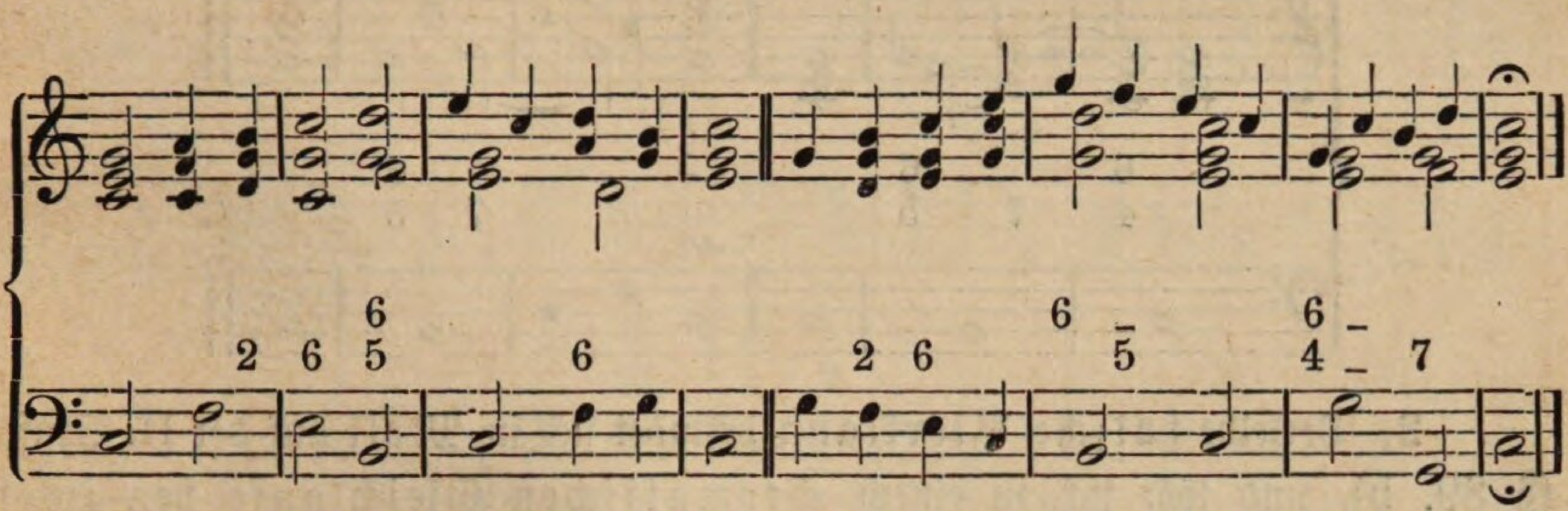


Fortschreitungen in den leitereigenen Vierklängen durch die Tonarten in verschiedenen Lagen.



Sätze mit den vier Lagen des Hauptseptimaccordes.
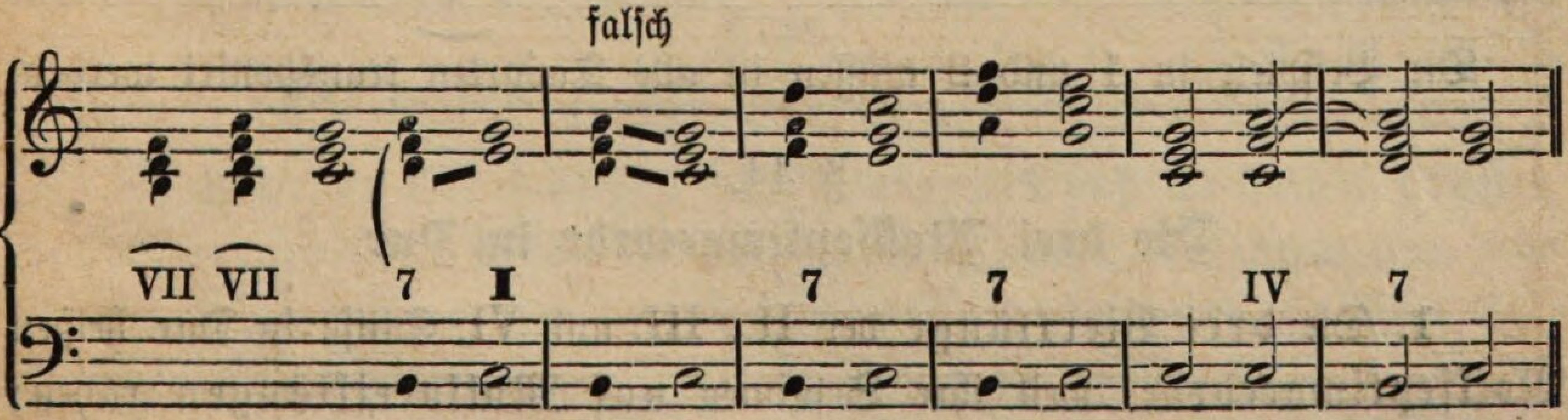




Man transponire diese Beispiele in die übrigen Tonarten, indem man, nachdem die Baßmelodie gesetzt ist, die Melodie der Oberstimme (Sopran) zuerst setzt und hierauf die Mittelstimmen.

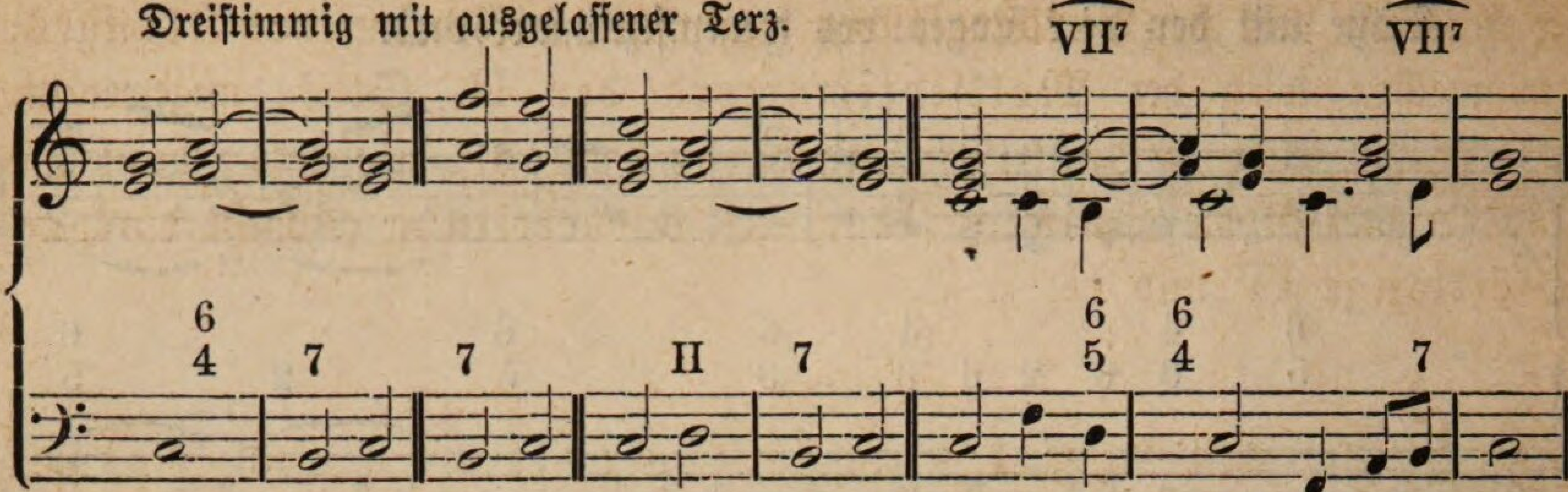
§ 43.

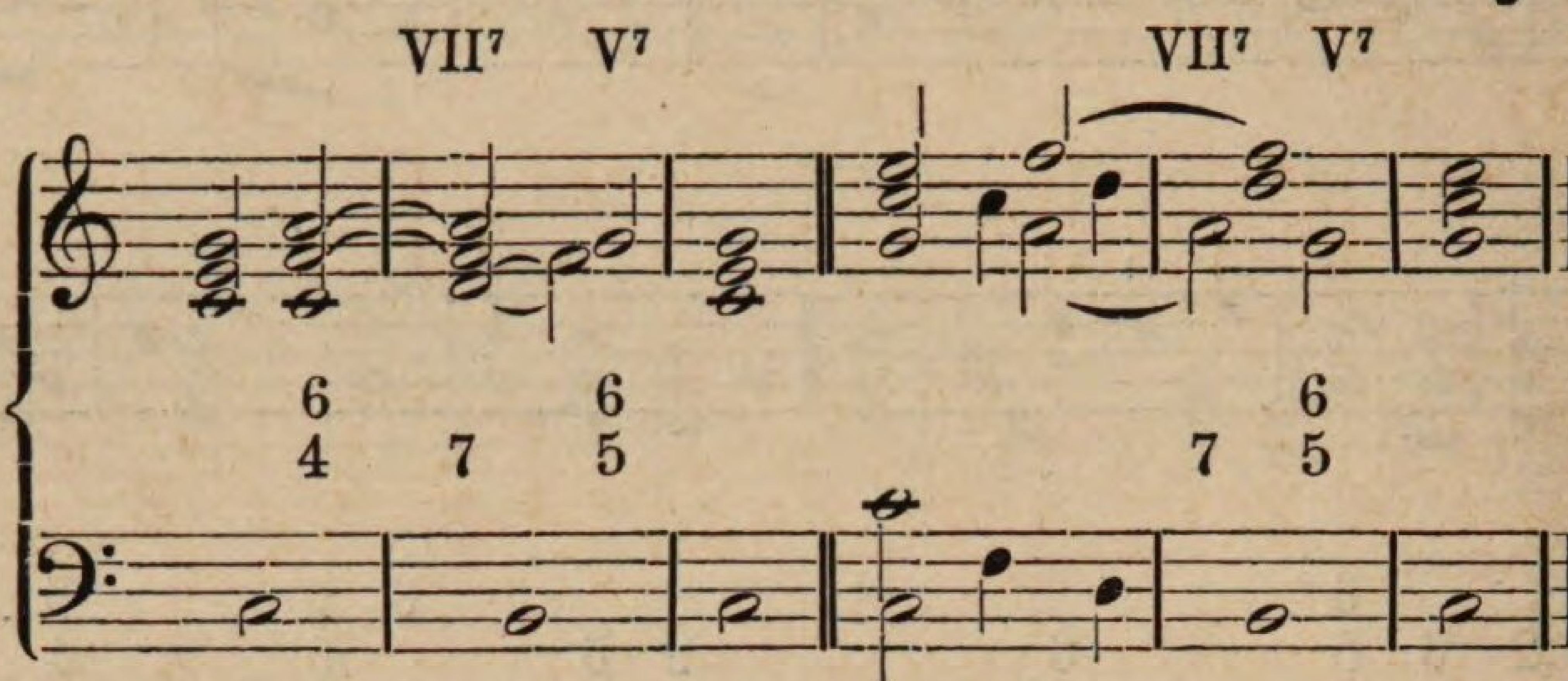
Der falsche Vierklang VII⁷.

1. Nach dem Hauptseptimaccord steht der falsche Vierklang der VII. Stufe in Dur in nächster Beziehung zum Hauptdreiklang und bildet mit demselben eine Halbcadenz, welche in den Zwischensätzen als Schlußcadenz gebraucht wird; dieser Septimaccord wird nur in der Stammlage meistens mit Auslassung der Terz angewendet, und kann wie der Hauptseptimaccord ohne Vorbereitung auftreten; wohlklingender ist jedoch die Vorbereitung desselben durch die Dreiklänge der IV. u. II. Stufe; häufig wird er in den Hauptleitaccord in der Quintsextlage umgewandelt, z. B.:

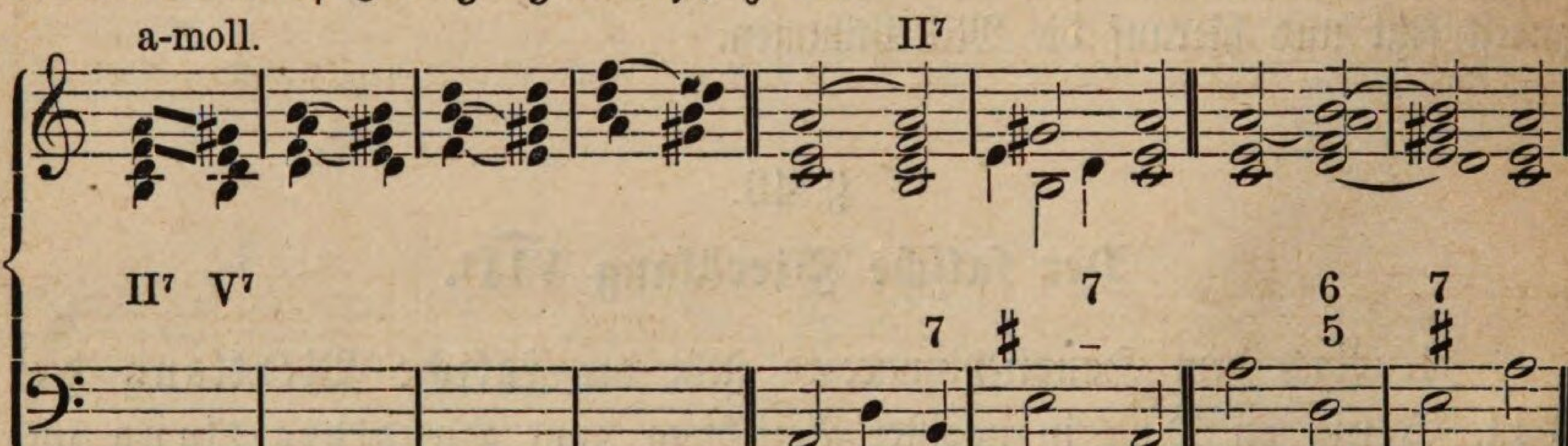


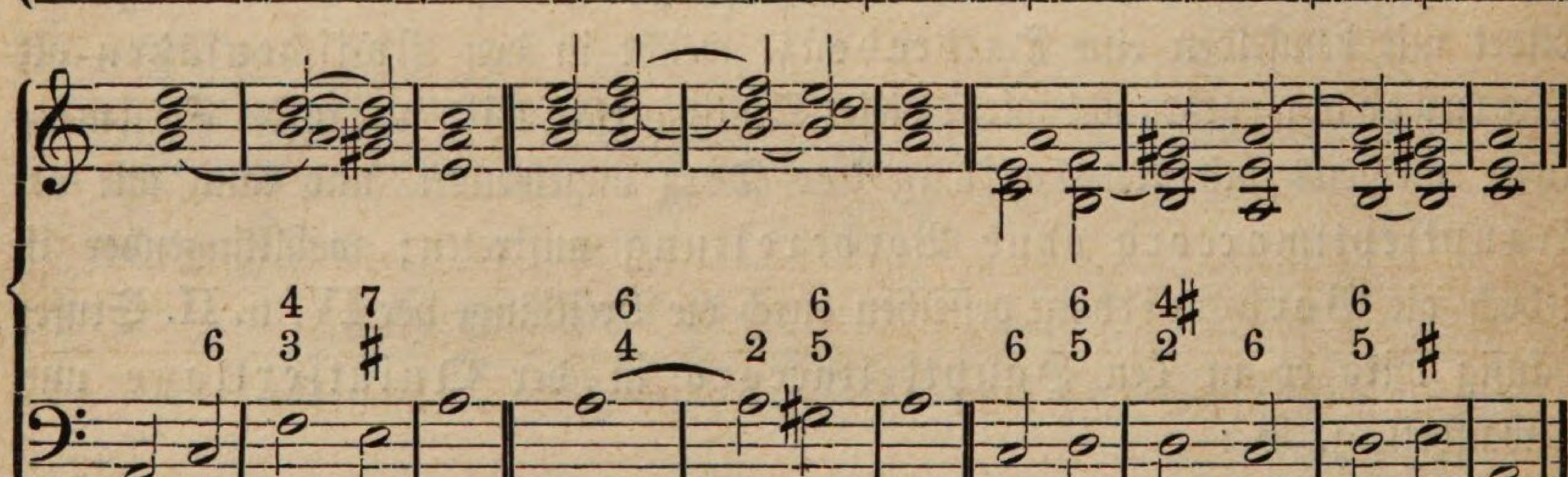
Dreistimmig mit ausgelassener Terz.





2. Derselbe falsche Vierklang befindet sich in Moll auf der II. Stufe (§ 39. b), und löst sich in einem chromatischen Gleichlaufe von zwei großen Terzen im Hauptseptimaccorde auf; er wird am häufigsten in der Quintsextlage gebraucht, z. B.:





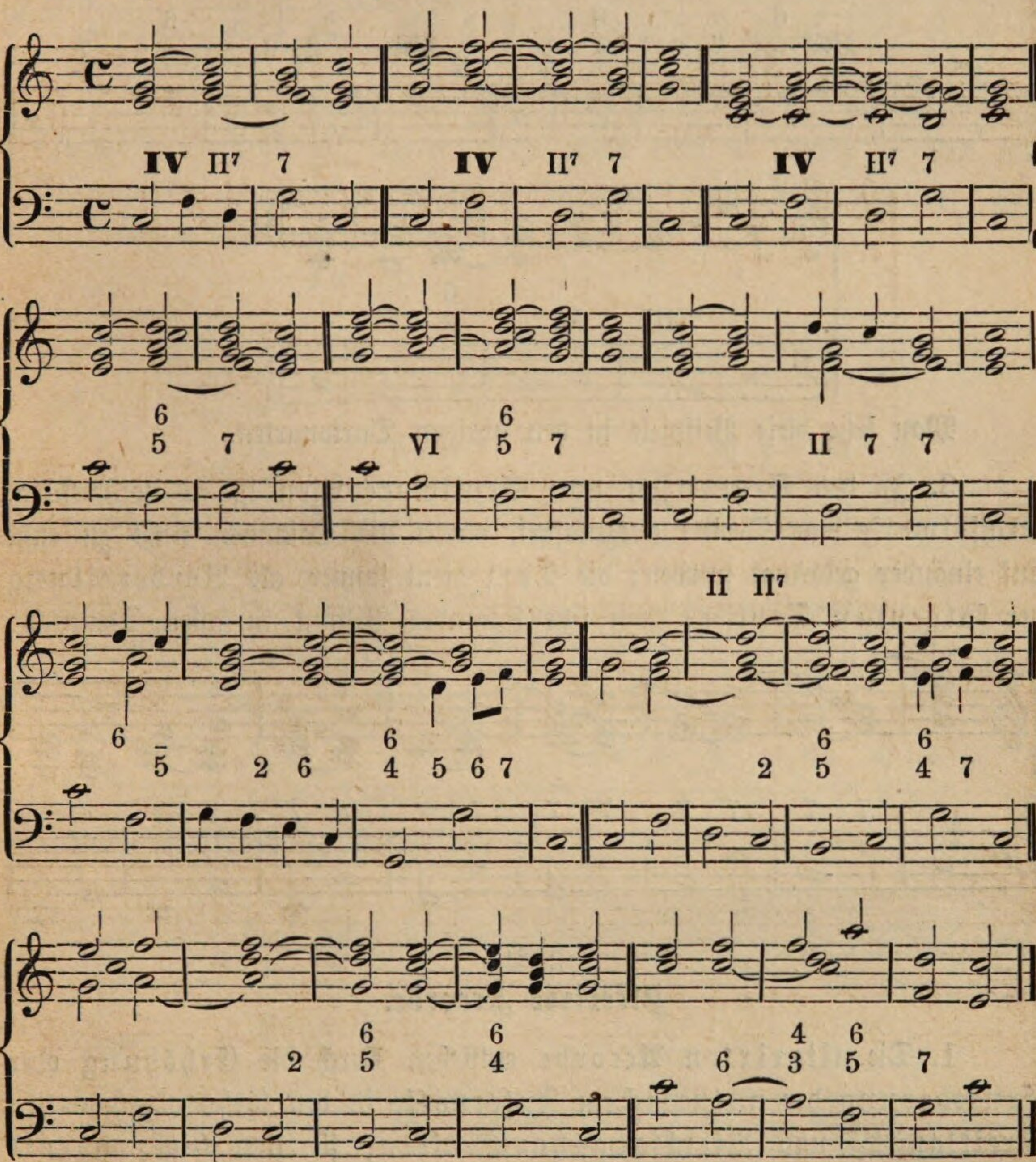
Die Beispiele in 1 und 2 müssen in alle Tonarten transponirt werden.

§ 44.

Die drei Mollseptimaccorde in Dur.

1. Die drei Vierklänge der II., III. und VI. Stufe in Dur heißen Mollseptimaccorde, weil ihre Septimen auf Molldreiklängen ruhen;

sie bedürfen stets der Vorbereitung wegen ihres dissonirenden Klanges; am meisten wird der Mollseptimaccord der II. Stufe angewendet, weil er sich leicht im Hauptseptimaccorde auflöst; besonders gebräuchlich und geeignet ist die Quintsextlage; die Vorbereitung geschieht durch die Dreiklänge IV und II, z. B.



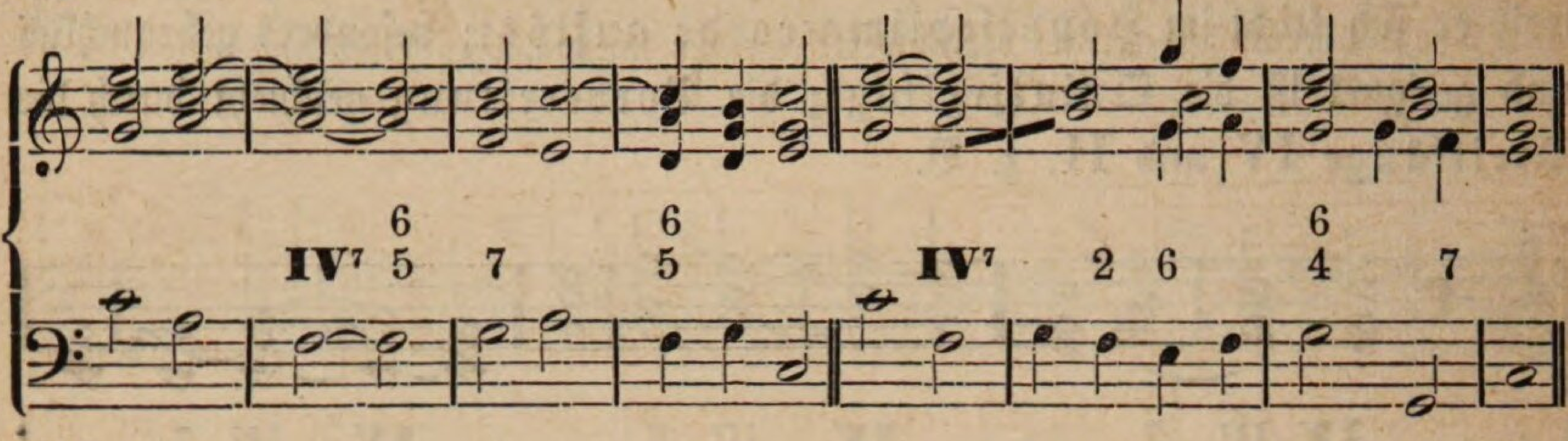
Diese Beispiele setze man nun in die übrigen Durtonarten.

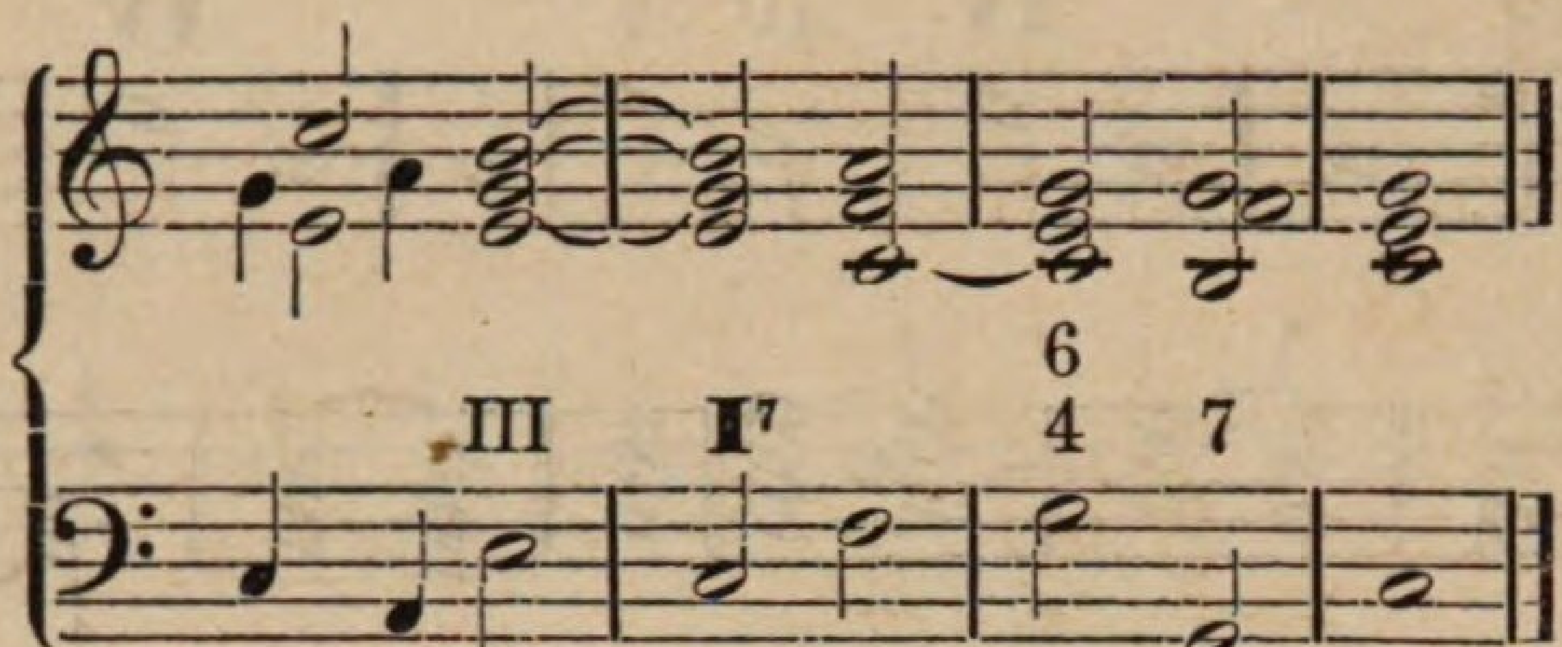
§ 45.

Die beiden großen Septimaccorde in Dur.

1. Unter den Vierklängen der Durtonart sind die beiden großen Septimaccorde der I. und IV. Stufe die größten Dissonanzen, und bedürfen daher am meisten der Vorbereitung, besonders in ihren Umkehrungen wegen der kleinen Secund, welche die schreiendste Dissonanz ist

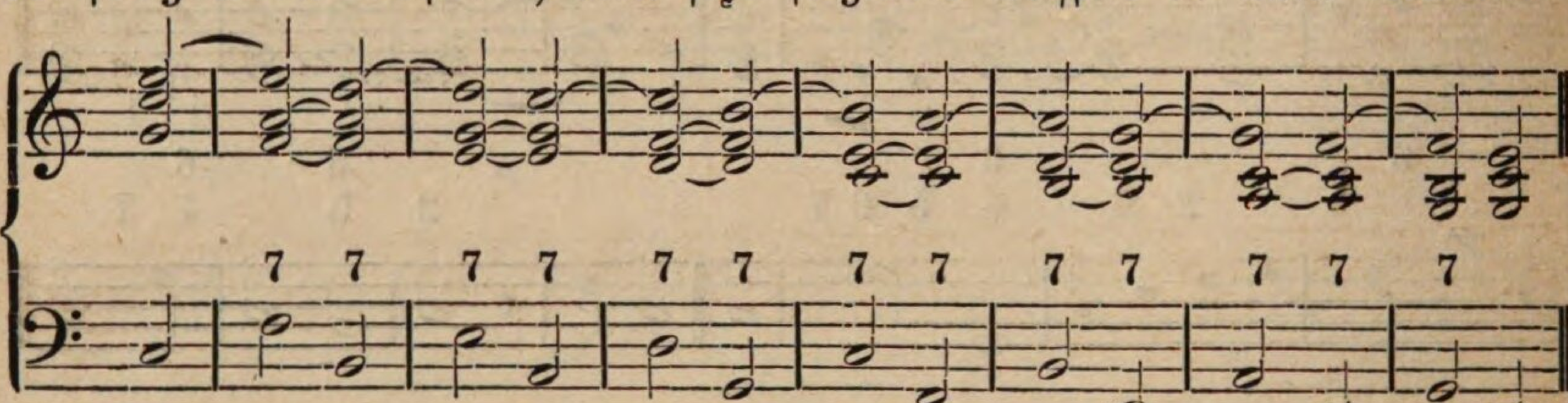
(§ 38. 3); vorzugsweise wird der große Septimaccord der 4. Stufe angewendet, z. B.:





Man setze diese Beispiele in den übrigen Durtonarten.

2. In den Sequenzen von Septimaccorden ist es nothwendig, wechselweise eine Quint auszulassen, damit die Stimmen nicht zu enge auf einander gedrängt werden; die Terz dient immer als Vorbereitung der folgenden Septim; man setze folgendes Beispiel in allen Tonarten:



§ 46.
Alterirte Accorde.
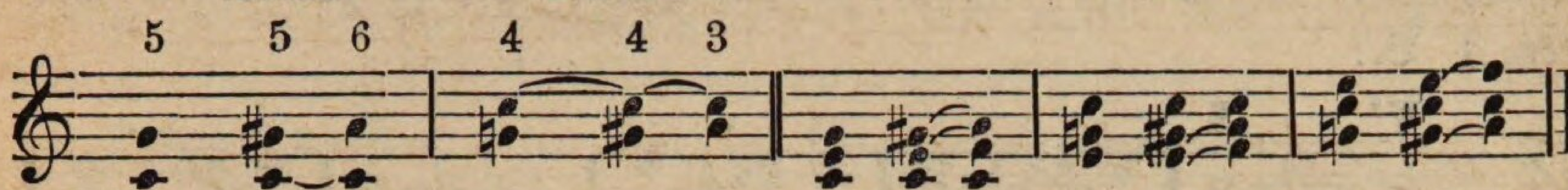
1. Die alterirten Accorde entstehen durch die Erhöhung oder Erniederung der natürlichen Intervalle in den bisher abgehandelten Dreiklangs- und Vierklangsharmonieen; sie sind keine wesentlichen Accorde, sondern nur chromatisch veränderte, und dienen als Uebergangsaccorde; sie sind daher auch enharmonisch mit anderen natürlichen Accorden; die alterirten Accorde sind nur auf der dreihalbtönigen Molltonart (§ 13) und auf der vierhalbtönigen Durtonart (§ 17) leitereigen.

a) Uebermäßige Quint und verminderte Quart.

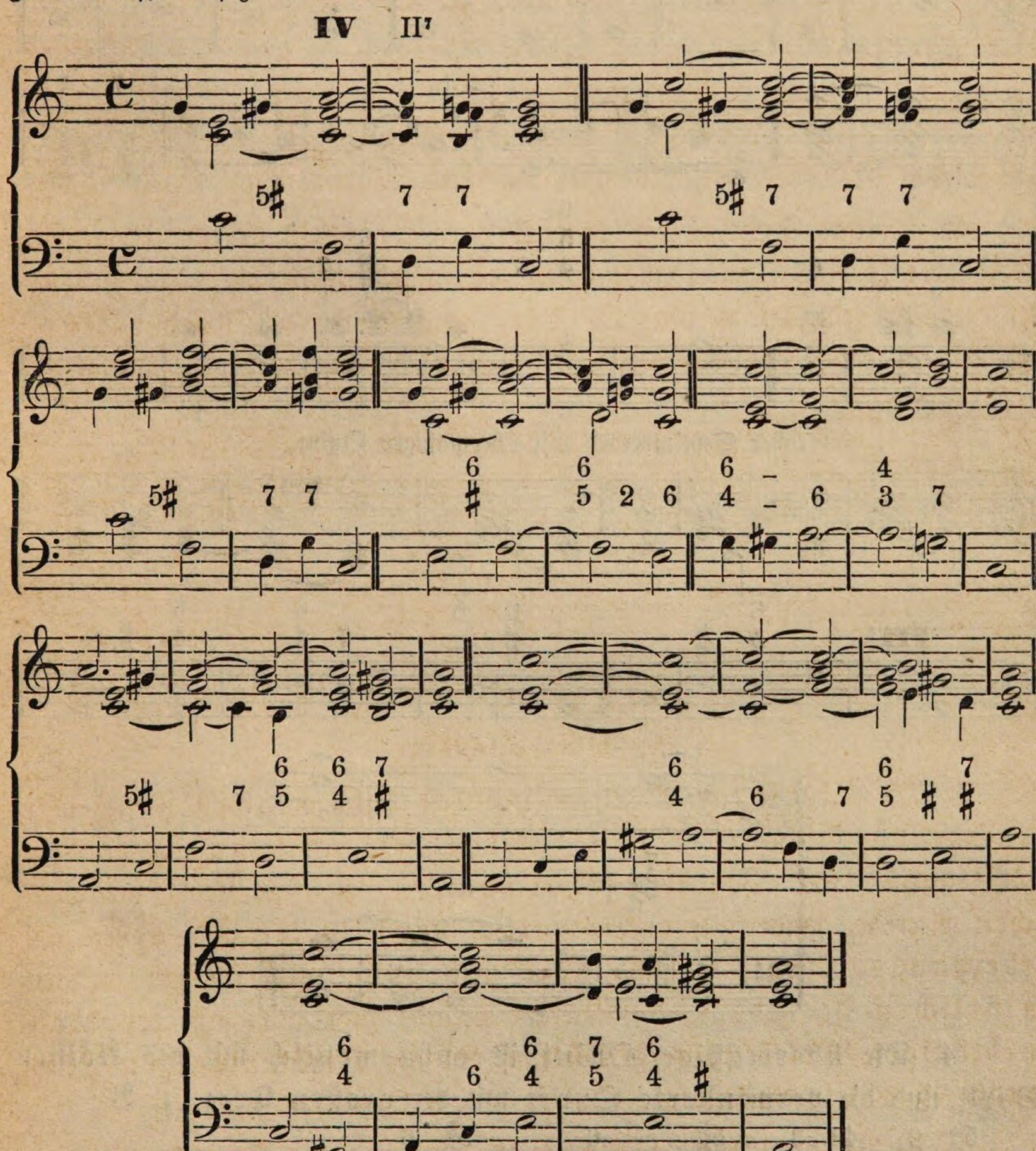
1. Erhöht man im großen Dreiklange die Quint, so entsteht der übermäßige Dreiklang (mit übermäßiger Quint), welche umgekehrt

als verminderte Quart erscheint; die übermäßige Quint löst sich in der großen Sext und die verminderte Quart in der kleinen Terz:

Große übermäßige Quint. Kleine verminderte Quart. Großer übermäßiger Dreiklang.

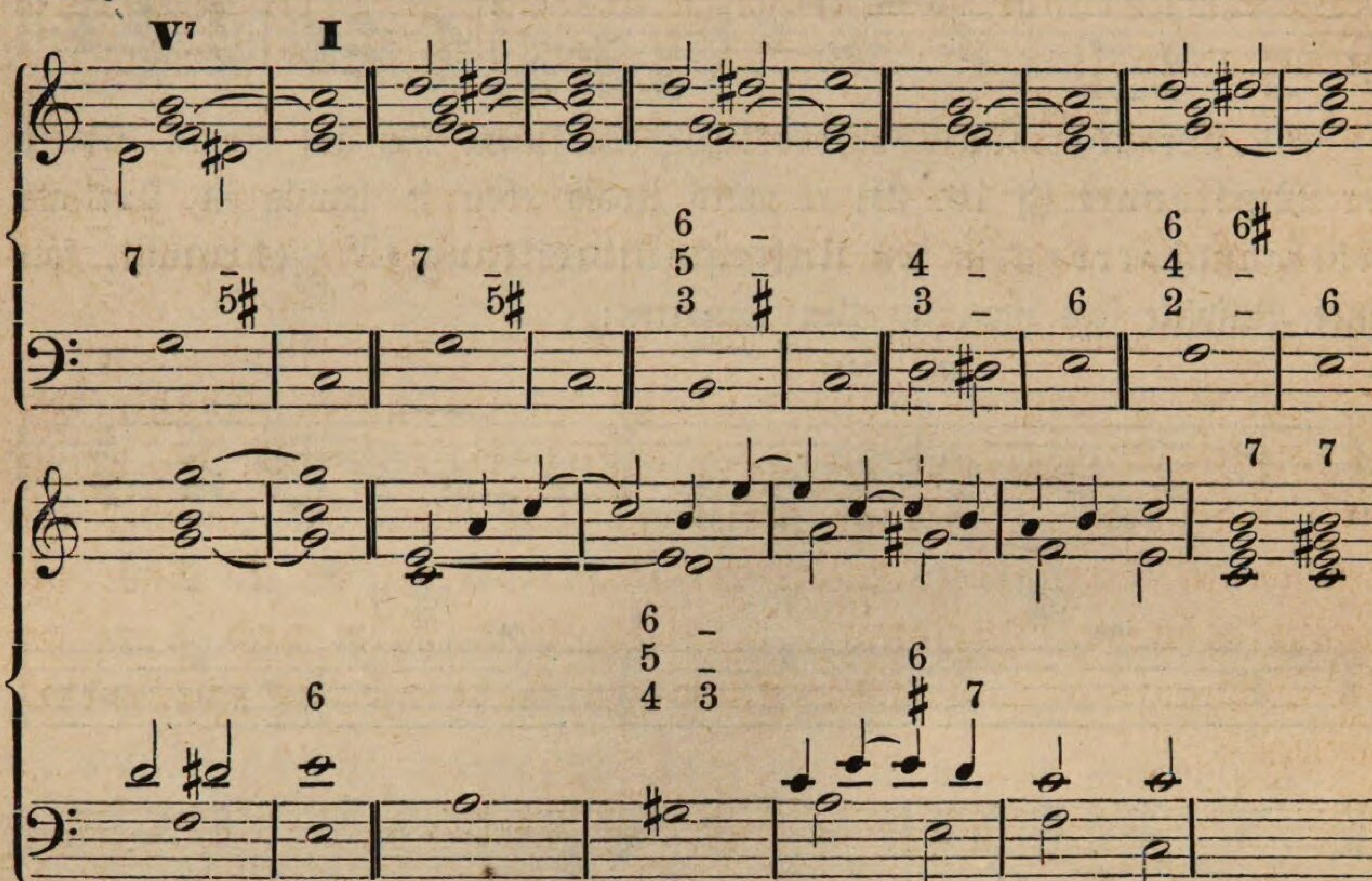


2. Der übermäßige Dreiklang hat seinen Sitz auf der 3. Stufe der Molltonart (§ 16. 2); er wird jedoch eben so häufig in Dur als Uebergangsaccord in den Unterquintdreiklang IV gebraucht, folgende Beispiele setze man in allen Tonarten:

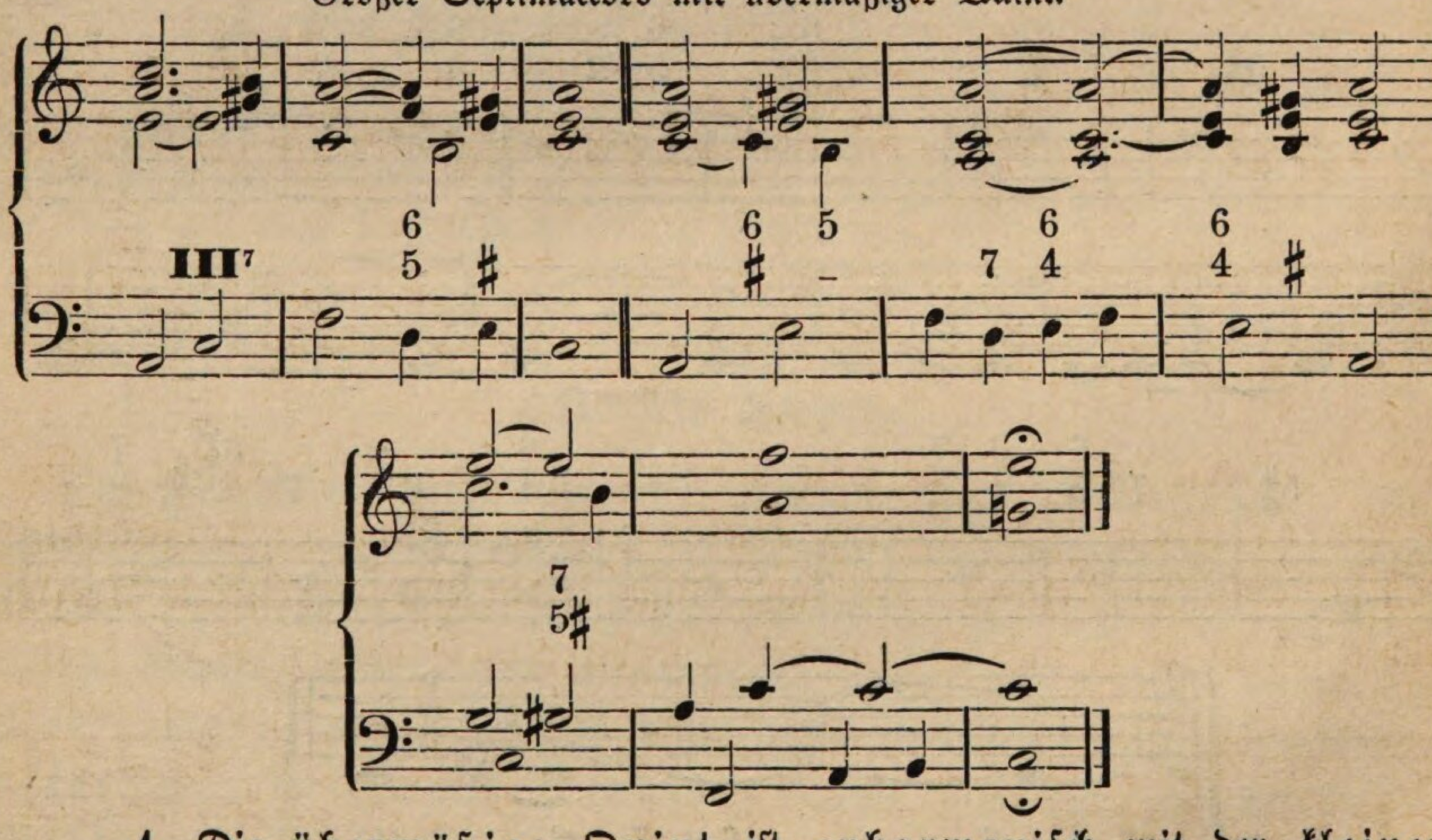


3. Die Anwendung der übermäßigen Quint in den Septimaccorden steigert natürlich die Dissonanz derselben auf den höchsten Grad, und
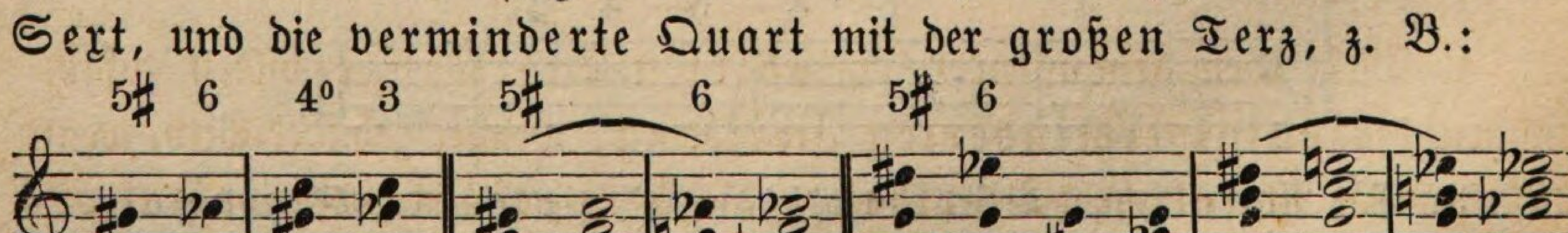
erfordert daher die *strengste Vorbereitung*; am leichtesten wird sie vom Gehöre ertragen im *Hauptseptimaccord*, welcher daher am öftesten mit *übermäßiger Quint* erscheint; seltener kann sie im großen Septimaccord und im *Mollseptimaccord* mit großer Septim angewendet werden, z. B.:



Großer Septimaccord mit übermäßiger Quint.
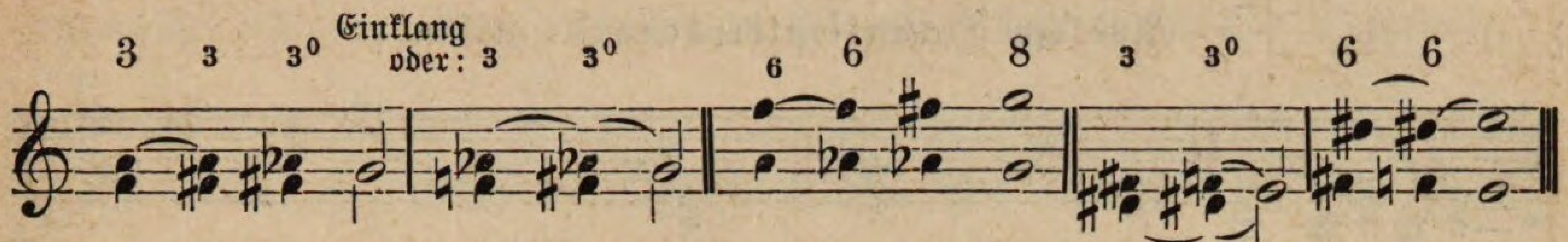


4. Die *übermäßige Quint* ist *enharmonisch* mit der *kleinen Sext*, und die *verminderte Quart* mit der *großen Terz*, z. B.:



§ 47.

b. Verminderte Terz, übermäßige Sext.

1. Erniedert man die kleine Terz, so entsteht die verminderte Terz, welche sich im Einklange löst, und wenn man umgekehrt die große Sext erhöht, so bildet sich die übermäßige Sext, welche sich in der Octav löst:

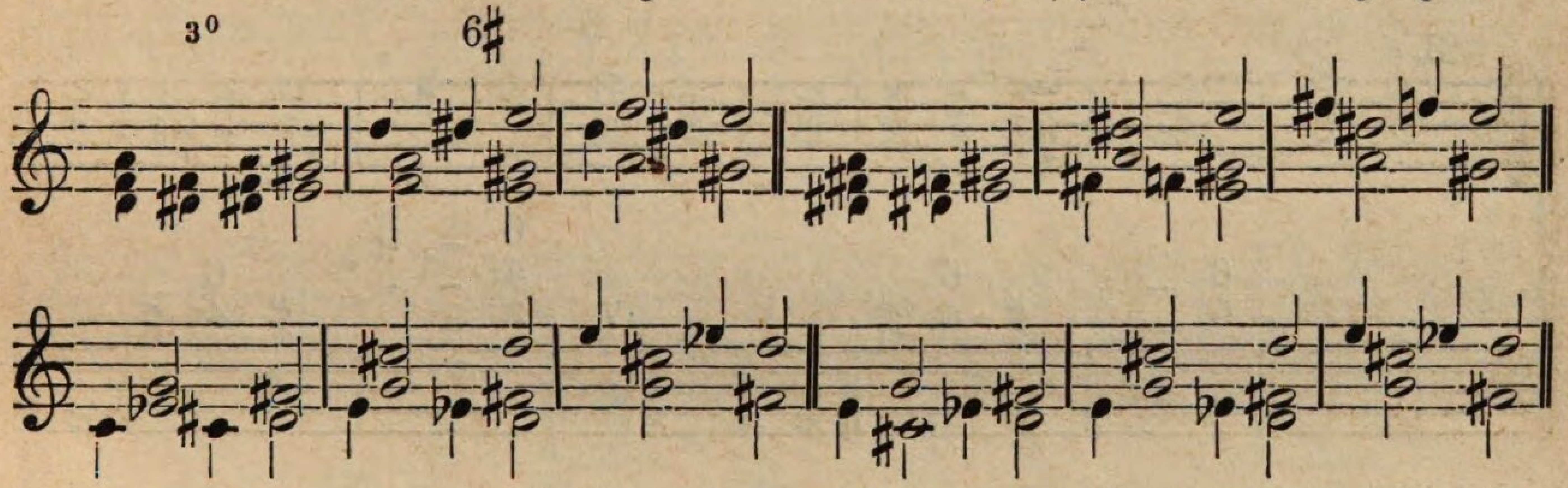


Große kleine verminderte Terz. Kleine große übermäßige Sext.
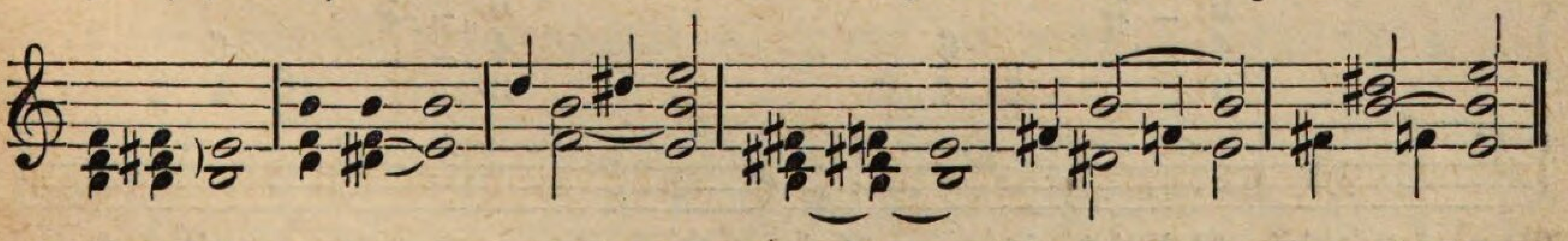
2. Wenn man im Molldreiklange den Grundton erhöht, oder im falschen Dreiklange die Terz erniedert, so entsteht der primterzverminderte Dreiklang (Prim und Terz bilden das Intervall der verminderten Terz); dieser Accord hat seinen Sitz auf der 7. Stufe der vierhalbtönigen Durtonart, und löst sich in Prim und Terz der Durharmonie; er wird im dreistimmigen Satze besonders zweckmäßig angewendet:

Primterzverminderter Dreiklang:

Aus dem Molldreiklange: Aus dem falschen Dreiklange gebildet.



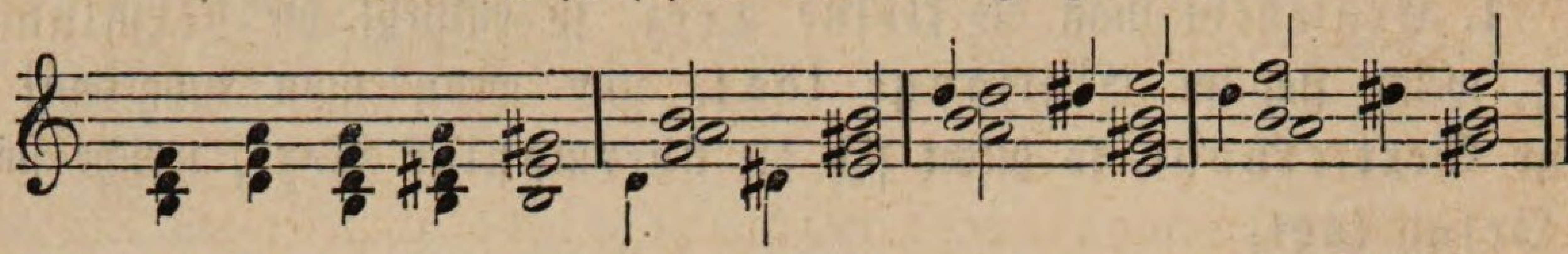
3. Wenn man im falschen Dreiklange die Terz erhöht, oder im Durdreiklange die Quint erniedert, so entsteht der terzquintverminderte Dreiklang (Terz und Quint bilden eine verminderte Terz), welcher sich in Prim und Quint der Durharmonie löst, z. B.



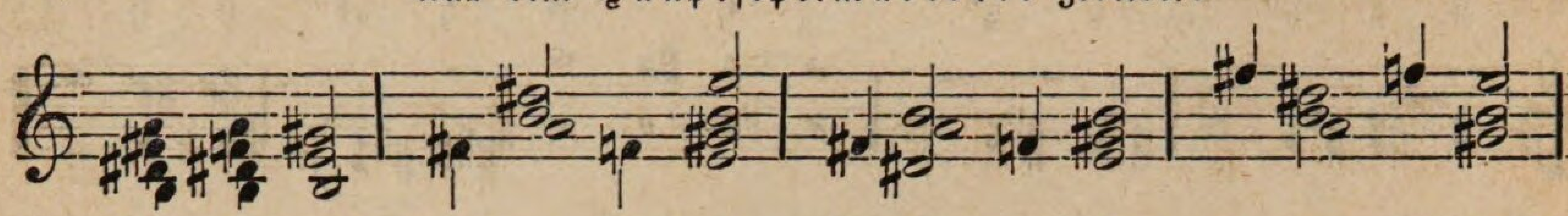
4. Diese eben genannten verminderten Dreiklänge bilden zusammen den terzquintverminderten Vierklang, welcher gebildet wird, wenn man entweder im falschen Vierklange die Terz erhöht, oder im Hauptseptimaccorde die Quint erniedert; er hat seinen Sitz auf der 5. Stufe

der vierhalbtönigen Durtonart (§ 17), und löst sich in der Durharmonie auf:

Aus dem falschen Vierklange gebildet:

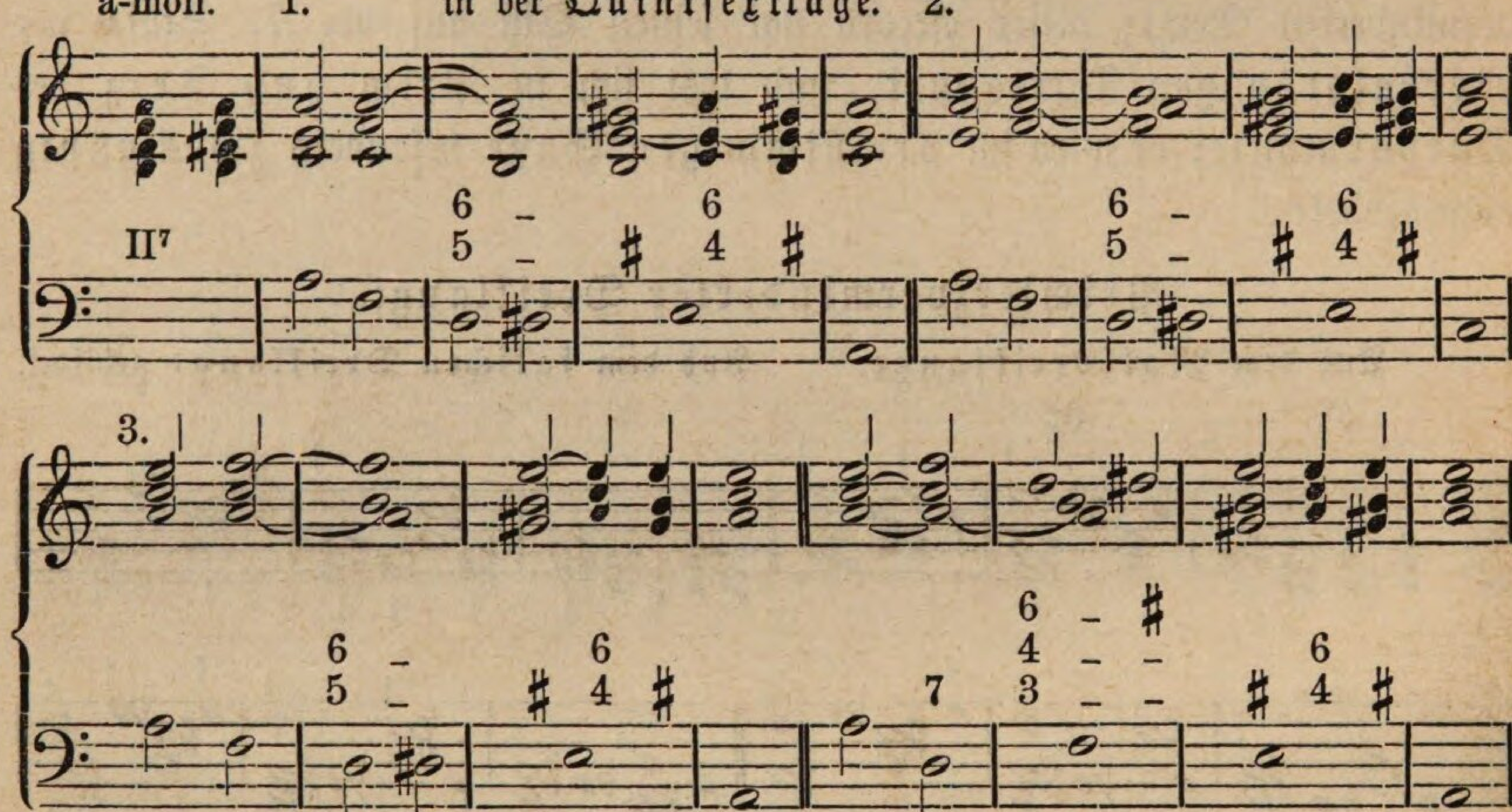


Aus dem Hauptseptimaccorde gebildet:

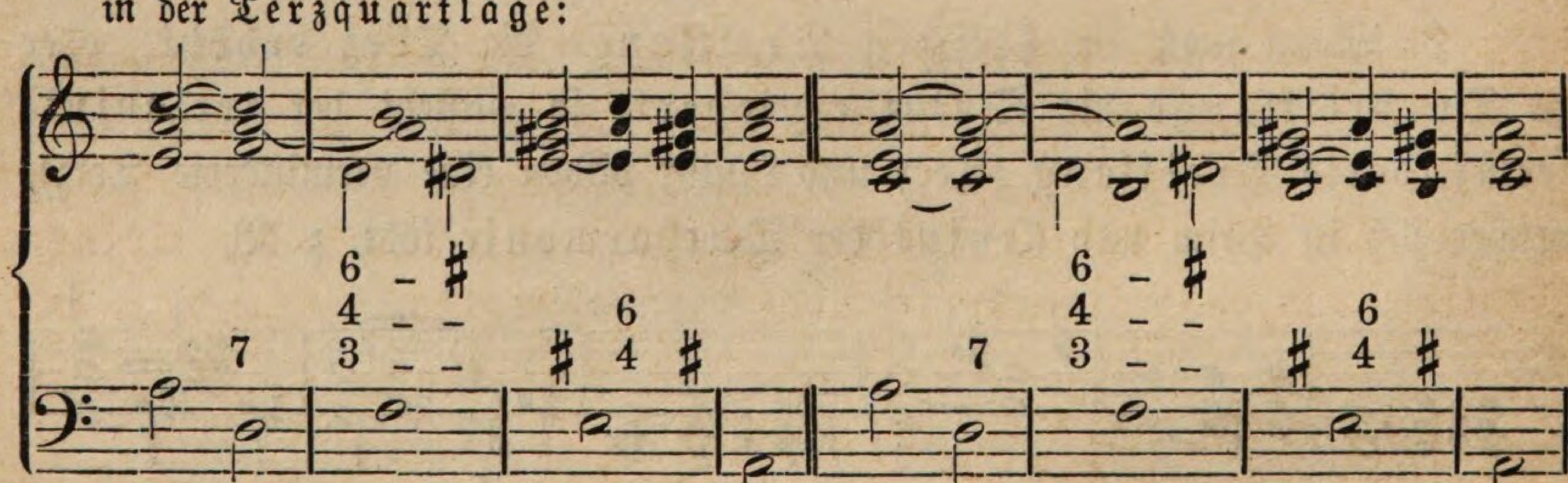


5. Der terzquintverminderte Vierklang wird größtentheils in der Quintsextlage und in der Terzquartlage angewendet; auf der Molltonart wird er aus dem falschen Vierklange der 2. Stufe gebildet:

a-moll. 1. in der Quintsextlage. 2.
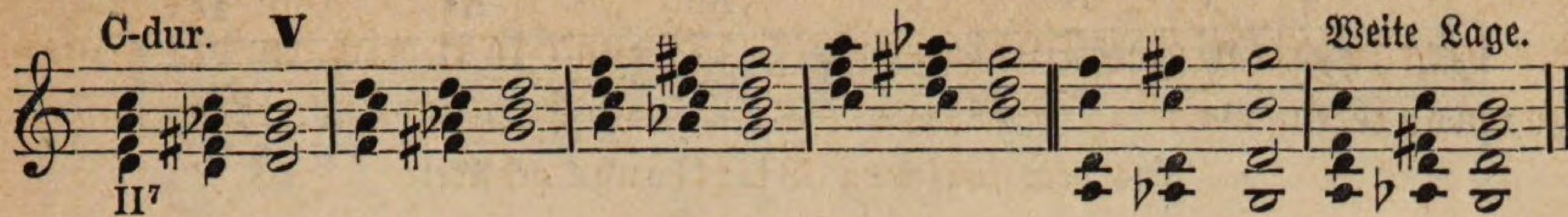


in der Terzquartlage:

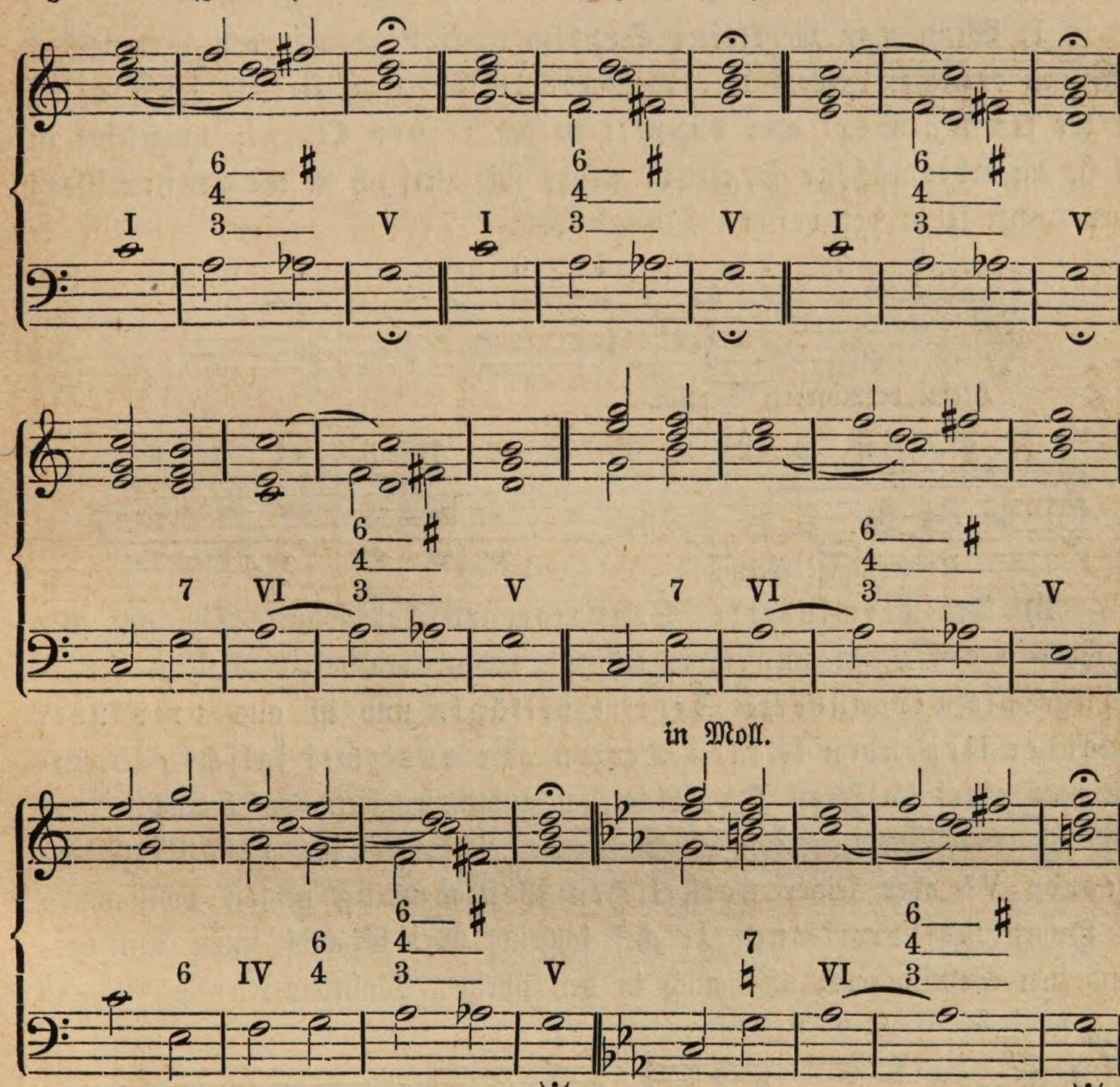


Man setze diese Beispiele in den übrigen Tonarten und in der weiten Lage.

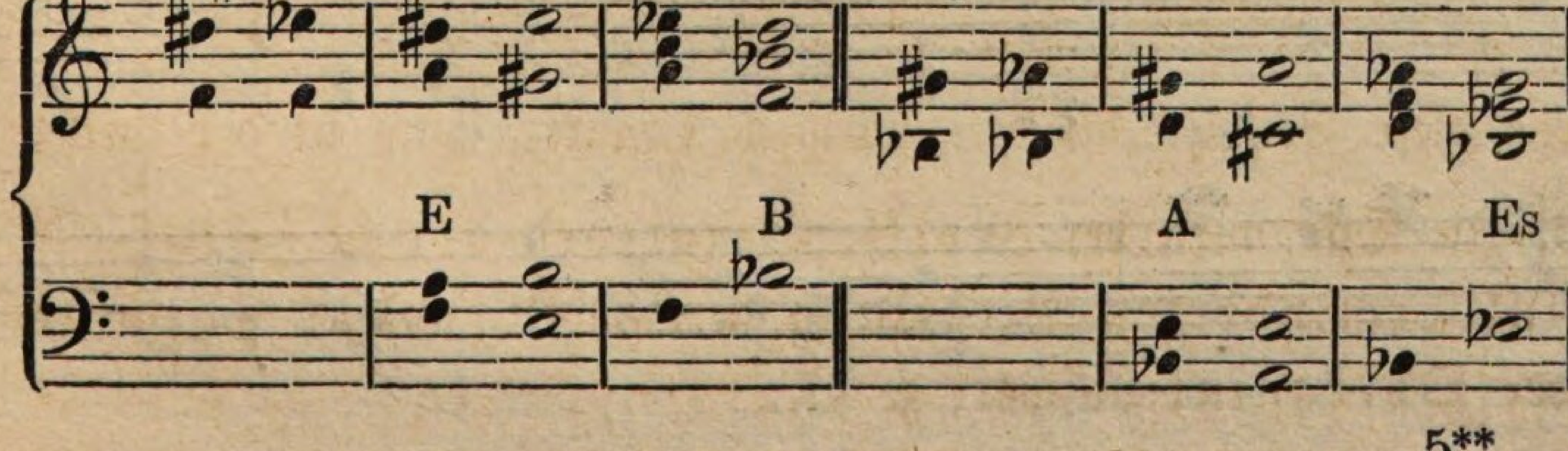
6. In Dur wird der Mollseptimaccord der II. Stufe in einen terzquintverminderten Vierklang verwandelt, welcher sich in der Harmonie der Oberquint auflöst; z. B.:

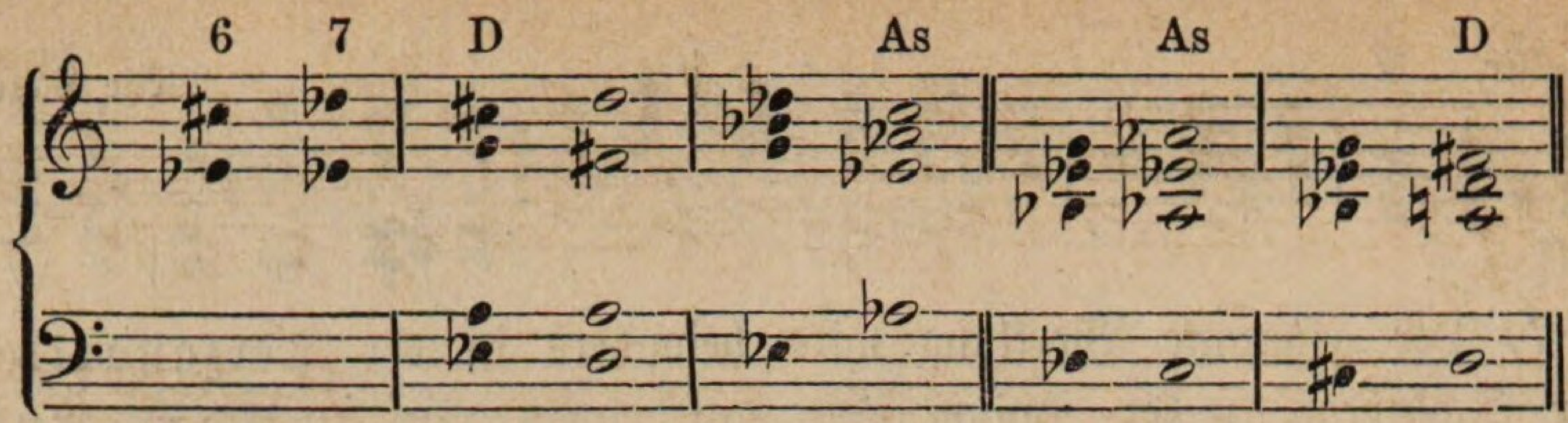


7. Der genannte Vierklang wird besonders in der Terzquartlage in der Schlußcadenz der Zwischensätze mit einem rhythmischen Ruhepunkte auf der Harmonie der Oberquint in der vierhalbtönigen Durtonart angewendet (§ 17); man transponire folgende Beispiele in alle Tonarten:



8. Die übermäßige Sext ist enharmonisch mit der kleinen Septim, und die verminderte Terz mit der großen Secund, z. B.:
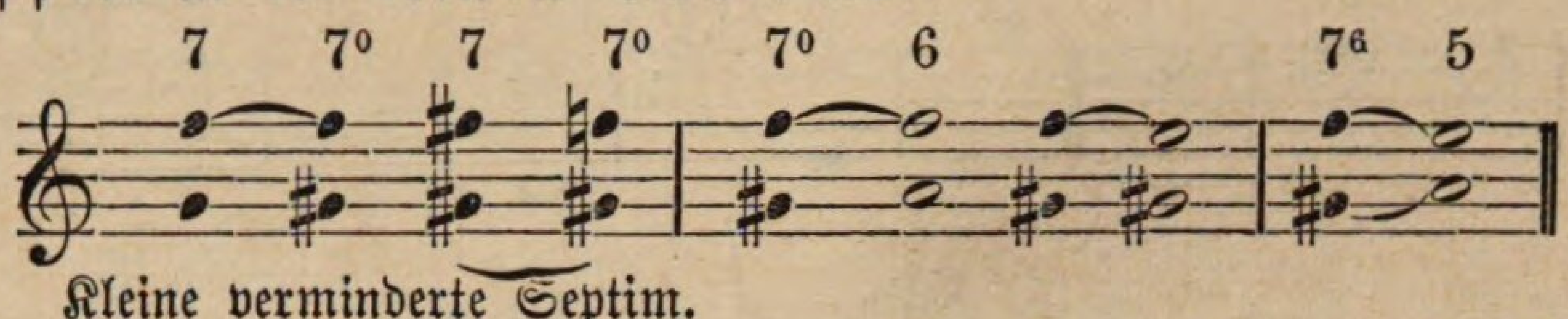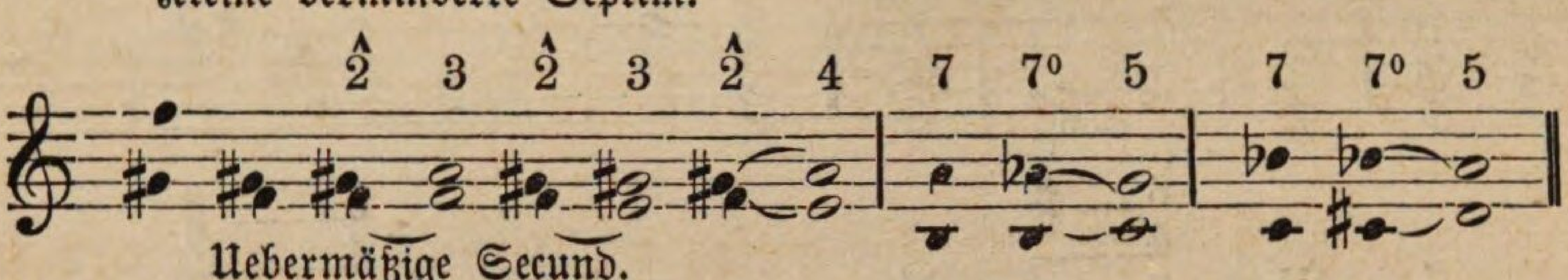




§ 48.

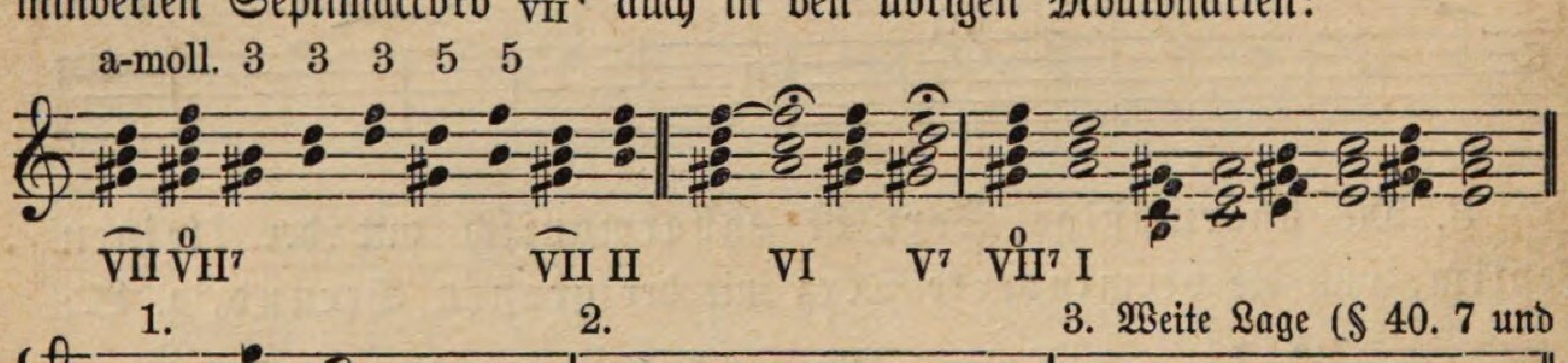
c. Verminderte Septim und übermäßige Secund.

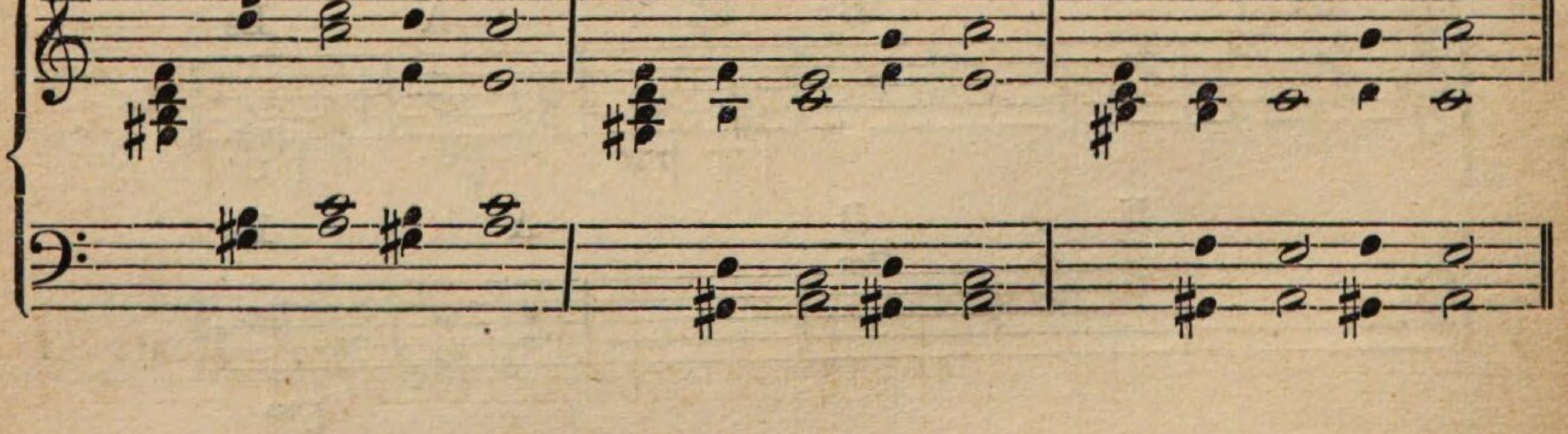
1. Wenn man die kleine Septim erniedert oder den Grundton derselben erhöht, entsteht die verminderte Septim; sie löst sich einfach in der kleinen Sext oder doppelt in der reinen Quint; umgekehrt ist ist sie die übermäßige Secund, welche sich einfach in der großen Terz oder doppelt in der reinen Quart löst:

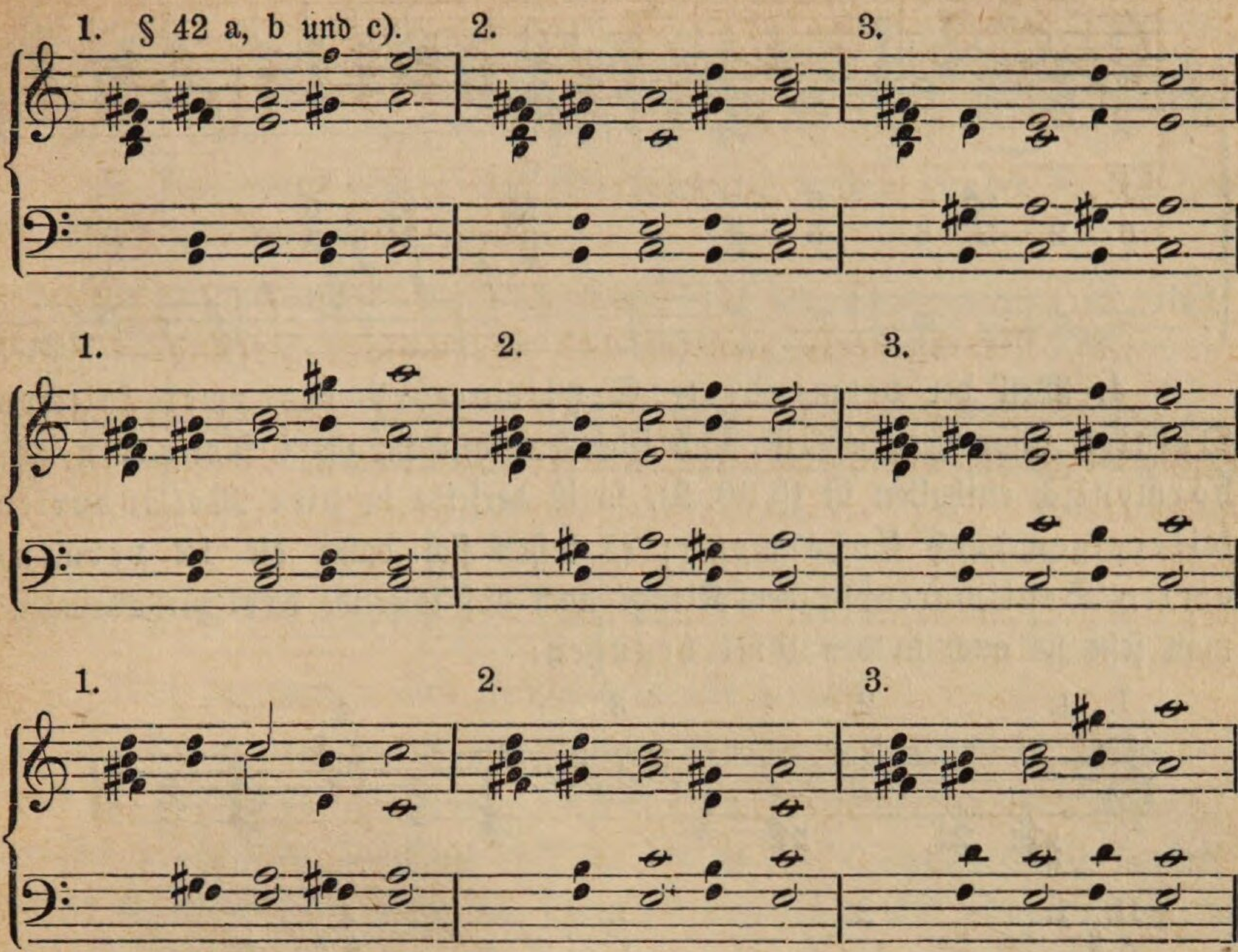




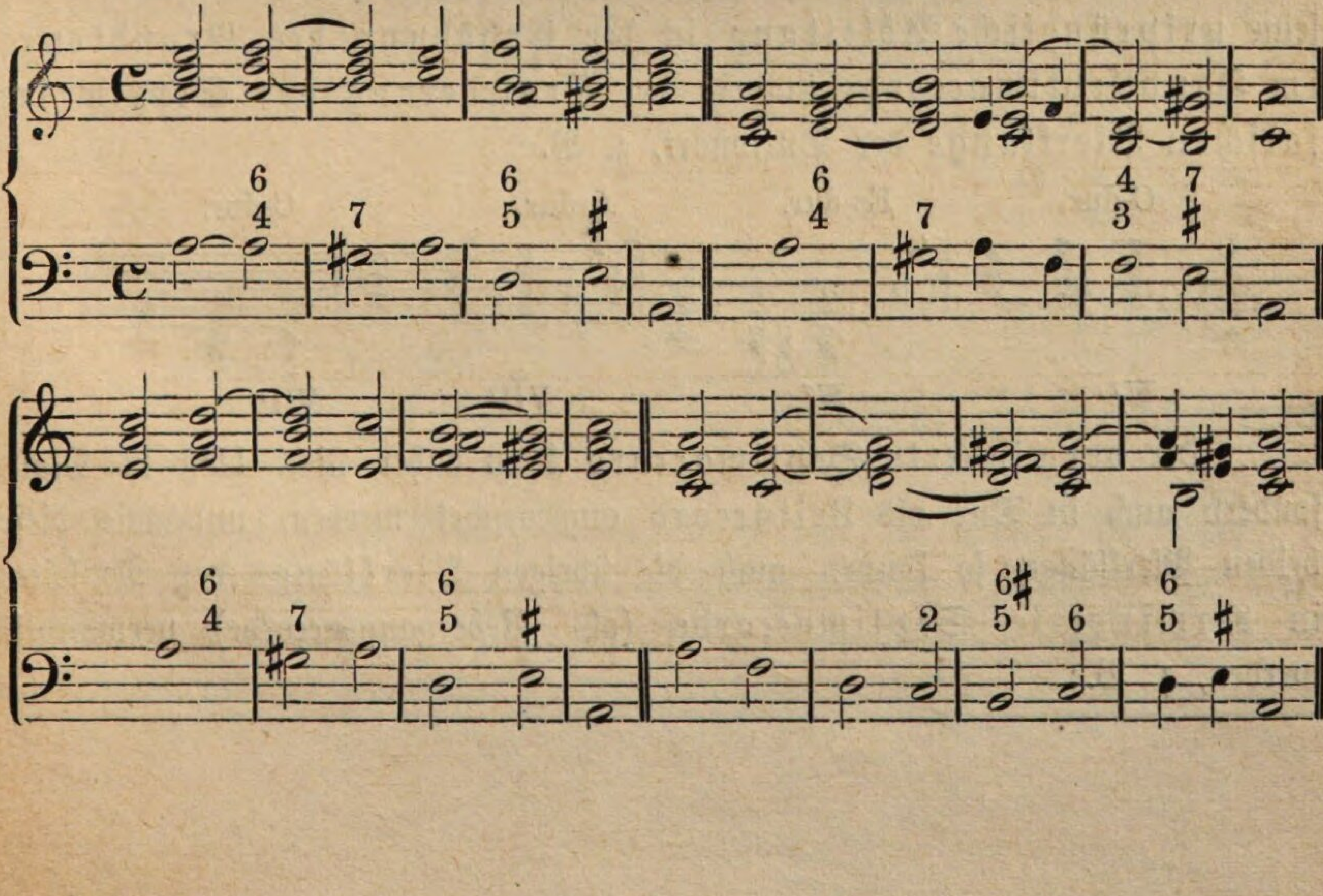
2) Der verminderte Septimaccord hat seinen Sitz auf der 7. Stufe der Molltonart; er entsteht, wenn man dem falschen Dreiklange die verminderte Septim beifügt, und ist aus drei über einander liegenden kleinen Terzen oder aus zwei falschen Quinten oder zwei falschen Dreiklängen zusammengesetzt zu betrachten; er löst sich unvollkommen im Durdreiklange VI oder im Hauptseptimaccorde V⁷ oder seiner natürlichen Bestimmung gemäß vollkommen im Hauptmolldreiklange I; auf folgende Art behandle man den verminderten Septimaccord $\overset{0}{\text{VII}}{}^7$ auch in den übrigen Molltonarten:

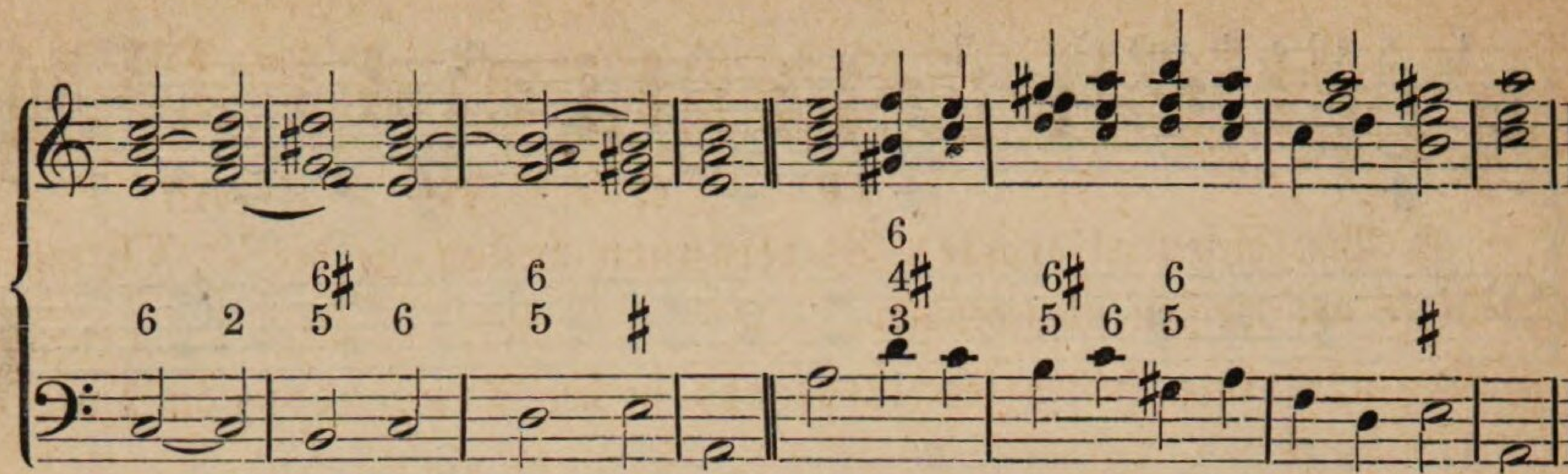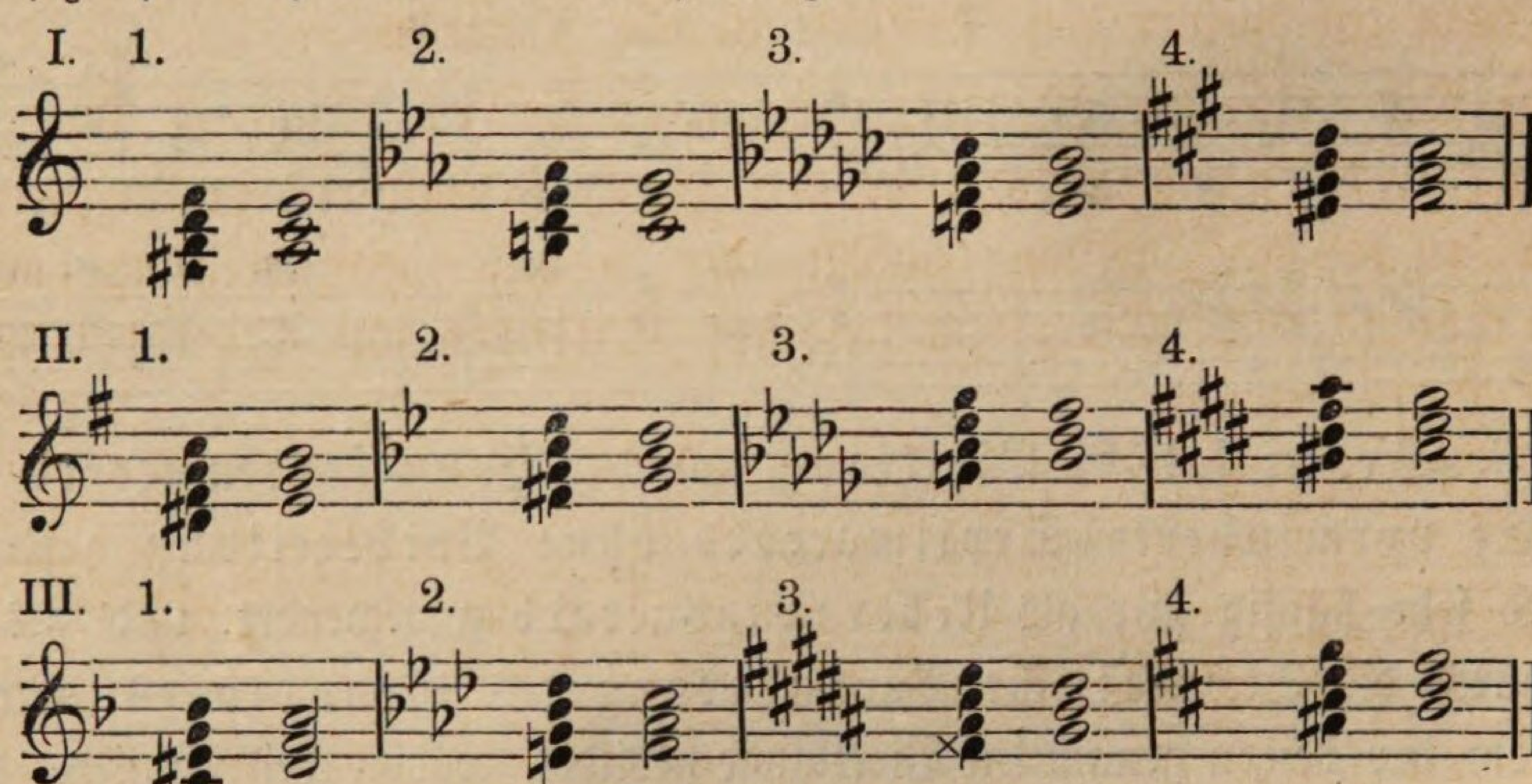






3. Wie der falsche Vierklang und der Hauptseptimaccord kann auch der verminderte Septimaccord ohne Vorbereitung auftreten; er wird sehr häufig nur als Uebergangsaccord angewendet, und als solcher durch die chromatische Veränderung des Grundtones oder der Septim der beiden genannten Vierklänge gebildet, wovon weiter unten. Man transponire, um die Behandlung des verminderten Septimaccordes in allen Lagen vorerst kennen zu lernen, folgende Beispiele mit der Vorbereitung desselben durch die Dreiklänge IV, II und VI in Moll.

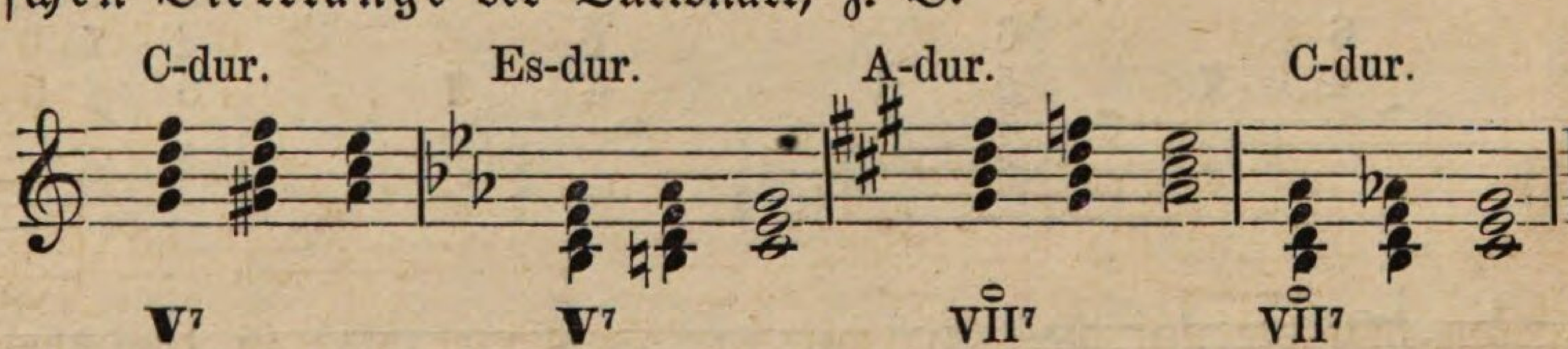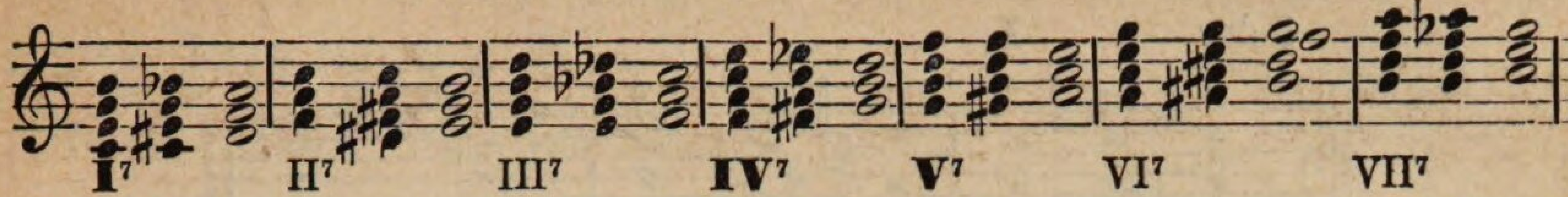




4. Weil der verminderte Septimaccord aus zwei falschen Quinten zusammengesetzt ist, und jede derselben in zwei Tonarten enharmonisch enthalten ist (§ 30. 2), so ist derselbe in vier Molltonarten leitereigen durch Enharmonie; es lassen sich daher die 12 verminderten Septimaccorde dem Klange nach auf folgende drei zurückbringen; man setze sie auch in den Umkehrungen:



5. Der verminderte Septimaccord wird sehr häufig als Uebergangsaccord benützt, weil er den Uebergang in eine Harmonie weicher bildet, und daher eine gute, fließende Modulation bewirkt; er findet auch seine ursprüngliche Ableitung in der Erhöhung des Grundtones im Hauptseptimaccorde und in der Erniederung der Septim im falschen Vierklange der Durtonart, z. B.

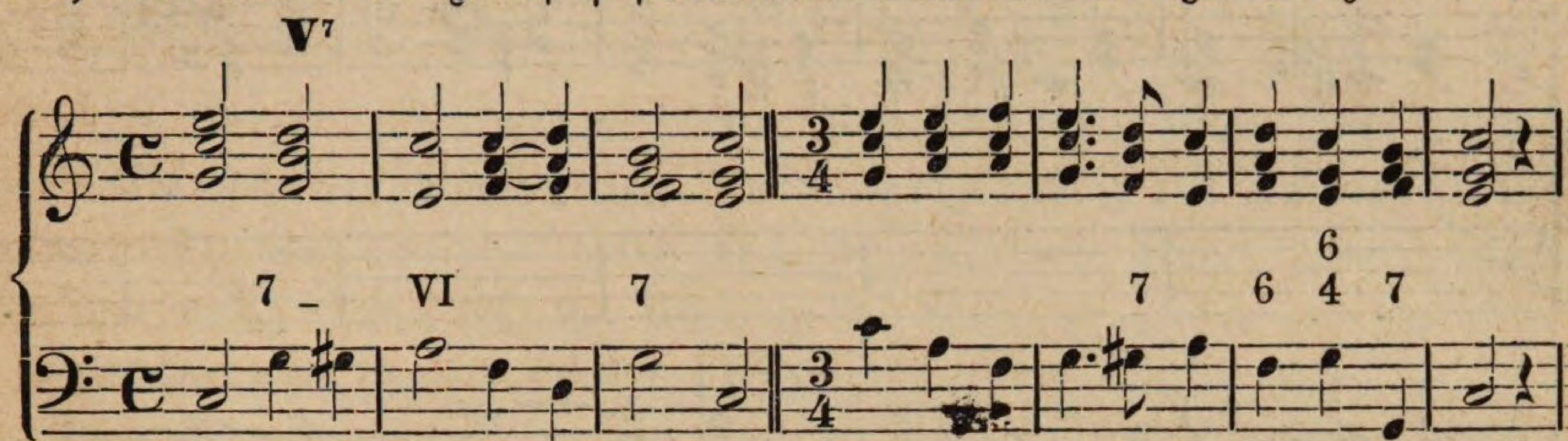


Der verminderte Septimaccord kann daher nicht bloß in Moll, sondern auch in Dur als Leitaccord angewendet werden, und wie diese beiden Vierklänge, so können auch die übrigen Vierklänge der Tonleiter in verminderte Septimaccorde (als Uebergangsaccorde) verwandelt werden, z. B.:
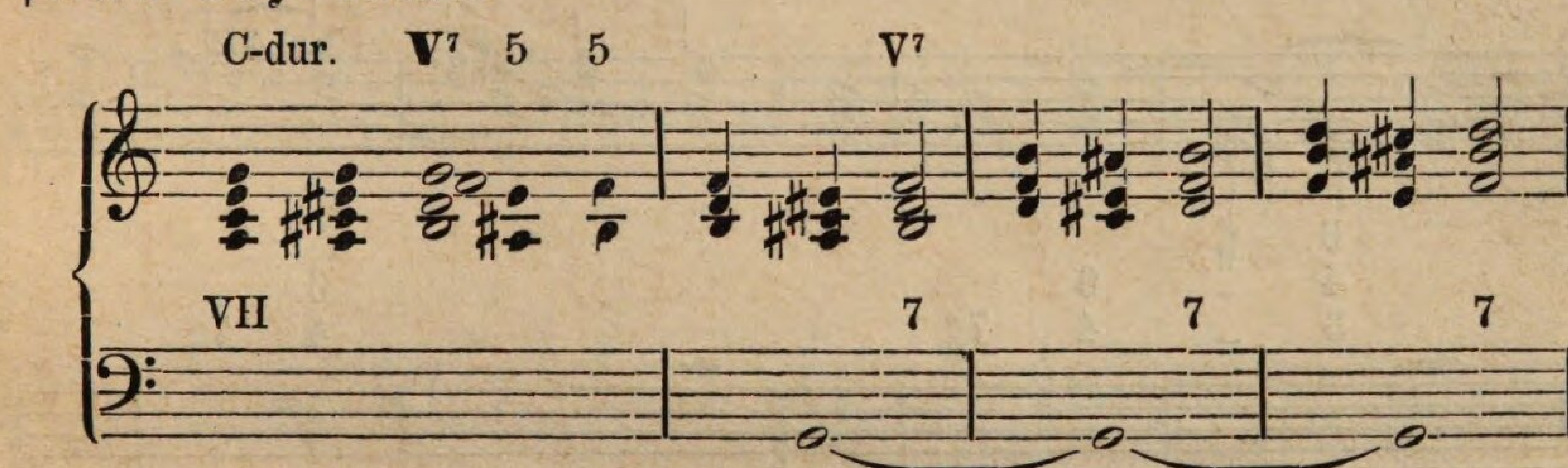


6. Von diesen alterirten Vierklängen werden die der V., VI. und II. Stufe am meisten angewendet.

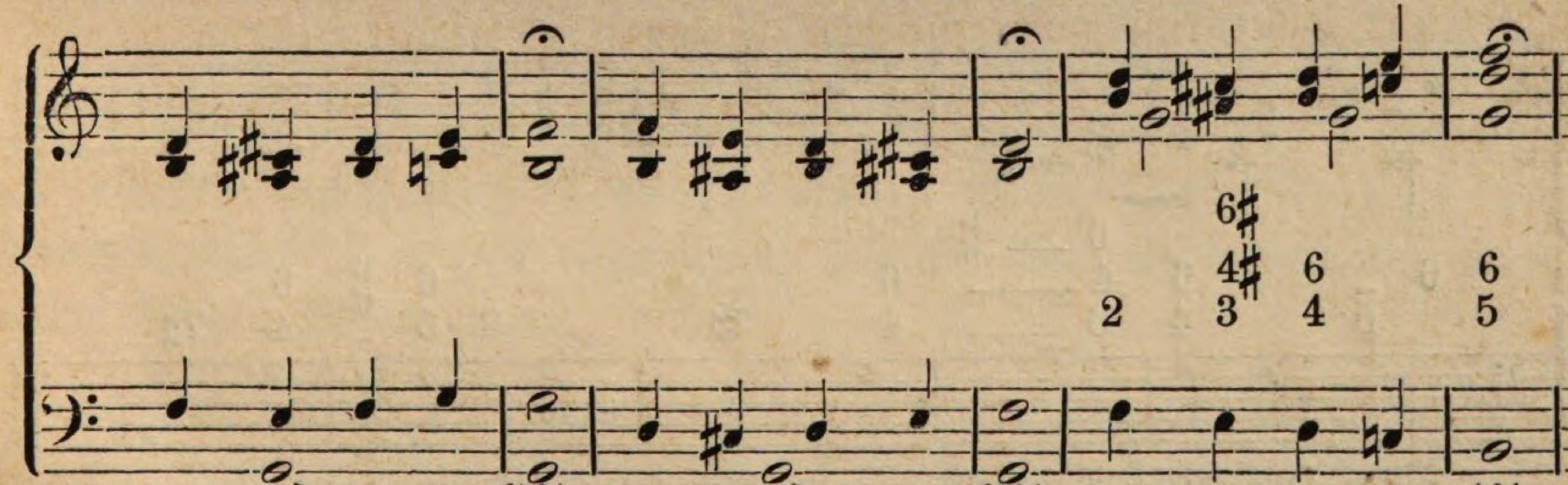
a) Der alterirte Hauptseptimaccord in der Trugcadenz in Dur:



Man transponire diese Beispiele in alle Tonarten.

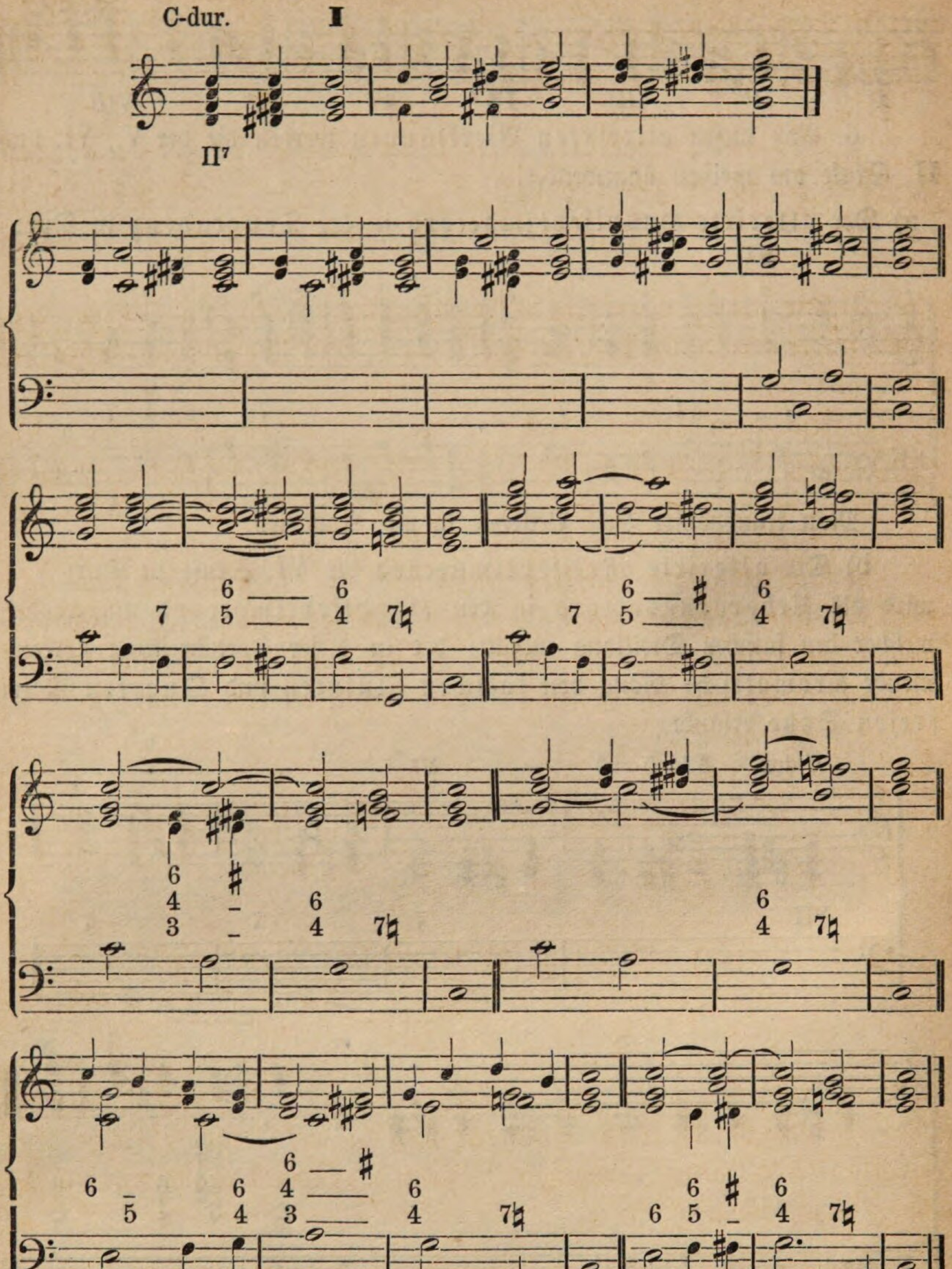
b) Der alterirte Mollseptimaccord der VI. Stufe in Dur: wird als Uebergangsaccord in den Hauptseptimaccord angewendet, welcher den falschen Dreiklang enthält; der in dieser Fortschreitung vorkommende chromatische Gang von falschen Quinten und Quarten ist im freien Satze erlaubt.





Man verfahre auf diese Art mit dem Vierklange VI⁷ in den übrigen Durtonarten.

c) Der alterirte Mollseptimaccord der II. Stufe in Dur dient als Uebergangsaccord in den Hauptdreiklang und wird am häufigsten in der Quintsext- und Terzquartlage angewendet als Uebergang in den Quartsextaccord des genannten Dreiklanges; folgende Beispiele transponire man:
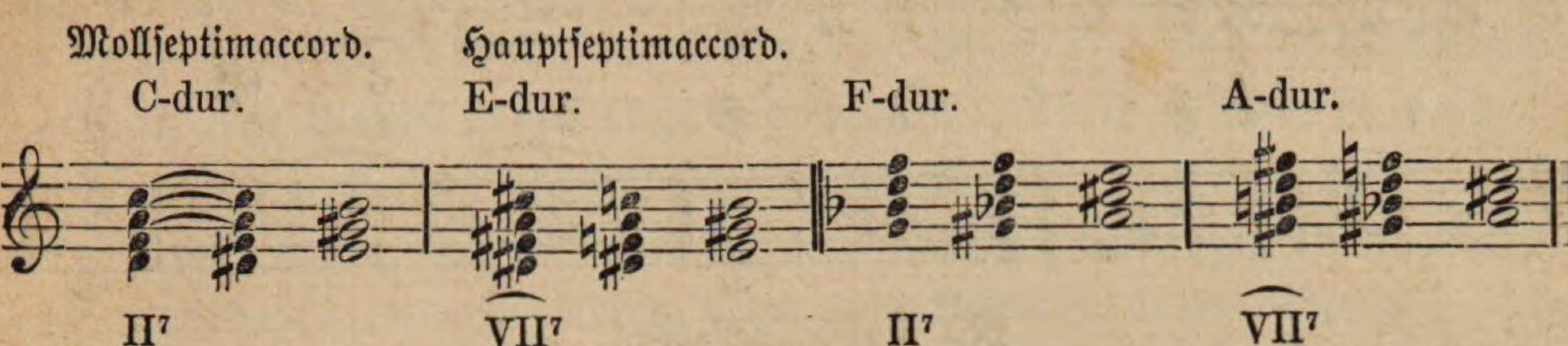


Man setze diese Beispiele in alle Tonarten und in der weiten Lage.

§ 49.

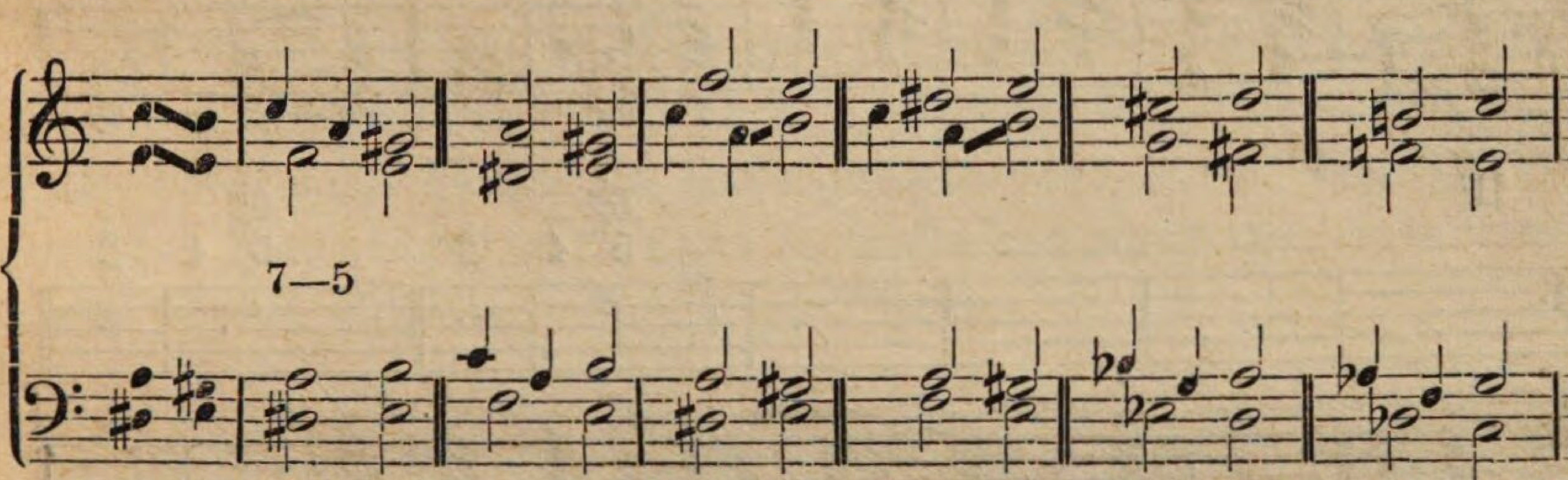
Der primterzverminderte Vierklang.

1. Der letzte der alterirten Accorde entsteht endlich, wenn man im Mollseptimaccorde den Grundton erhöht, oder im verminderten Septimaccorde die Terz erniedert; er wird primterzverminderter

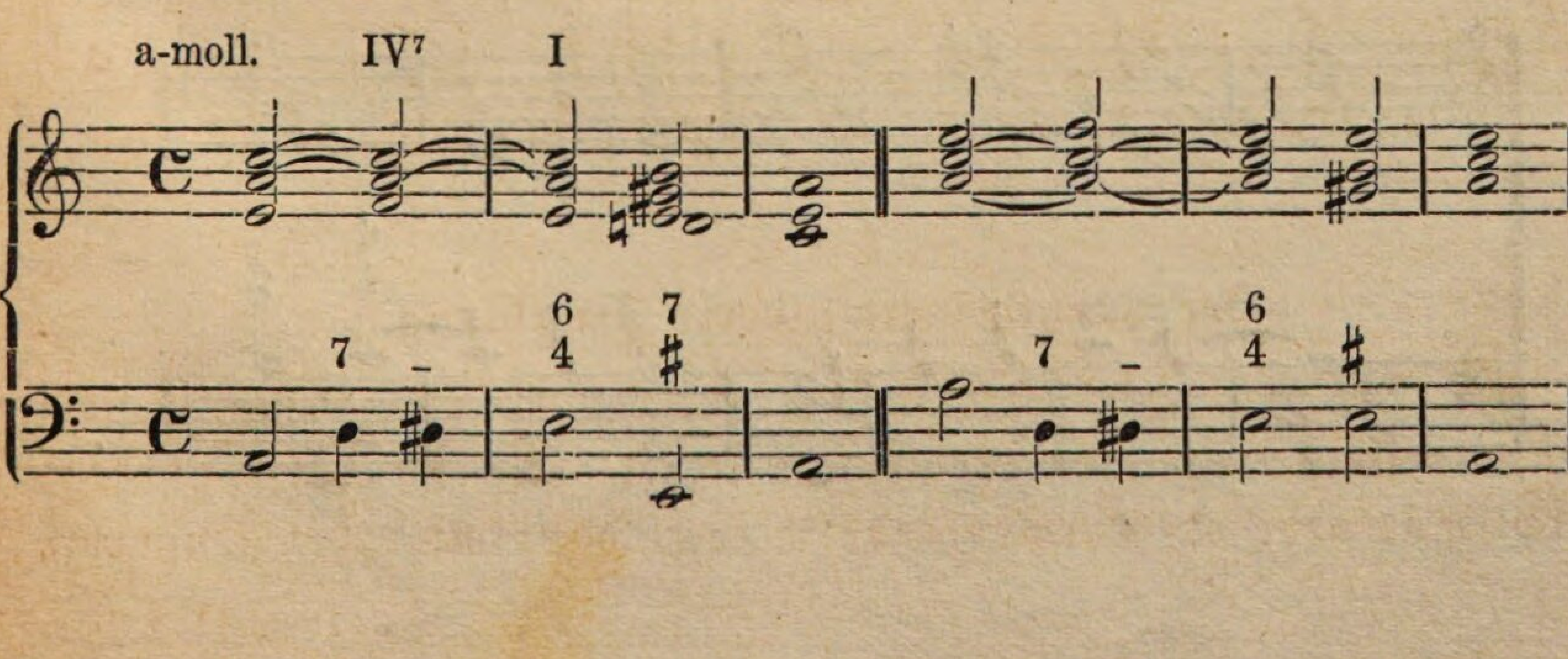
Vierklang genannt, weil Prim und Terz das Intervall der verminderten Terz bilden, z. B.

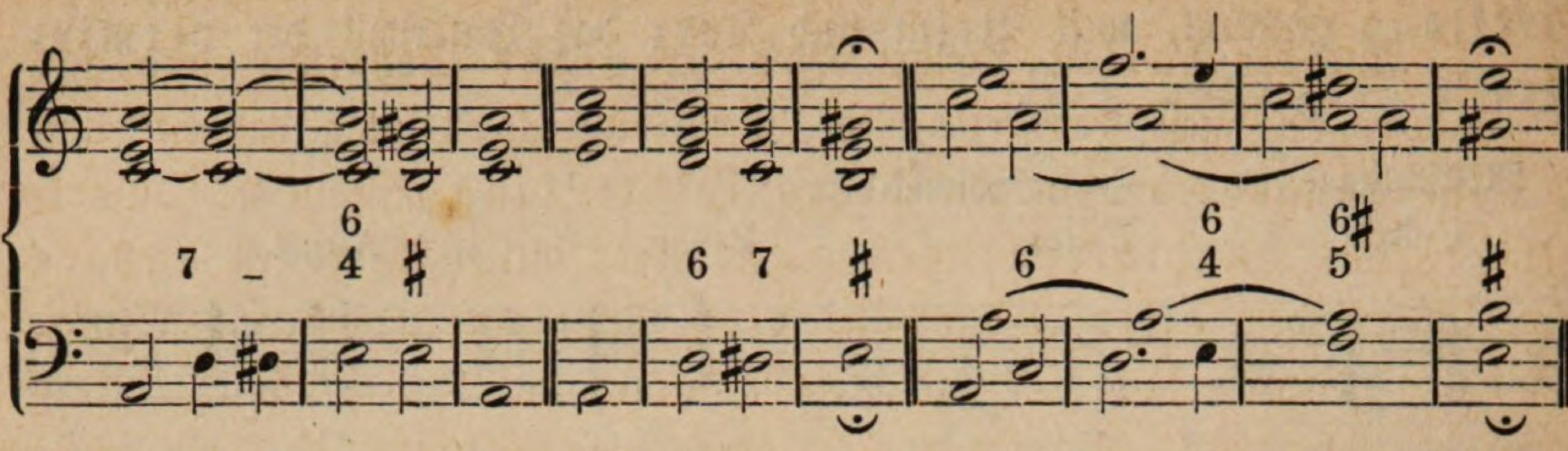


2. Der primterzverminderte Vierklang hat seinen Sitz auf der 7. Stufe der vierhalbtönigen Durtonart, und ist aus den vier Halbtönen zusammengesetzt, welche das Hauptmerkmal dieser Tonart bilden (§ 17); dieser Accord löst sich daher in der Durharmonie auf; in dieser Fortschreitung ist jedoch ein chromatischer Quintengang enthalten, welcher zwar keinen so übeln Klang verursacht, als der diatonische und daher im Instrumentalsatze in den Mittelstimmen zulässig ist, um so mehr als er durch den chromatischen Terzengang gedeckt ist, aber nach den Regeln des reinen Satzes doch ebenfalls möglichst vermieden werden muß; dieß geschieht dadurch, daß man die Lösung der verminderten Septim umgeht, und dafür die Quint einen ganzen Ton aufwärts führt, z. B.:

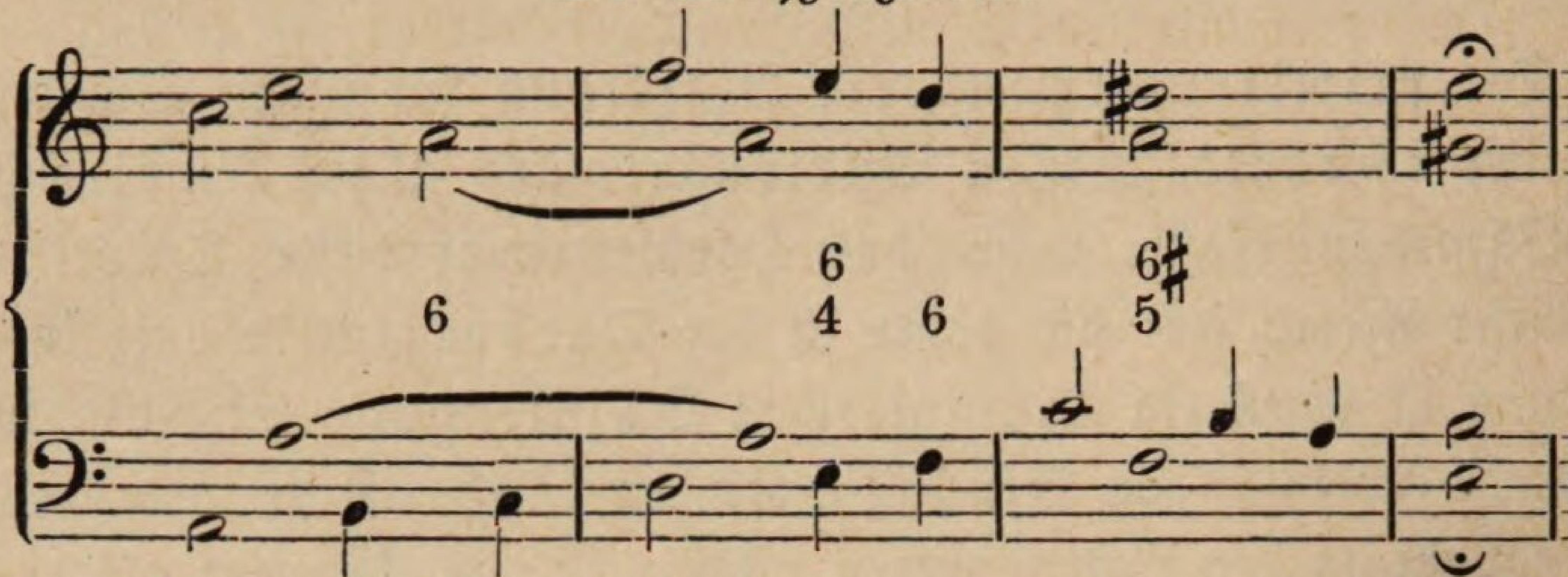


3. Der primterzverminderte Vierklang wird in Moll durch Erhöhung des Grundtones im Mollseptimaccord der IV. Stufe gebildet, und häufig als Uebergangsaccord in die Quartsextlage des Hauptmolldreiklanges angewendet; folgende Beispiele transponire man in die übrigen Molltonarten:



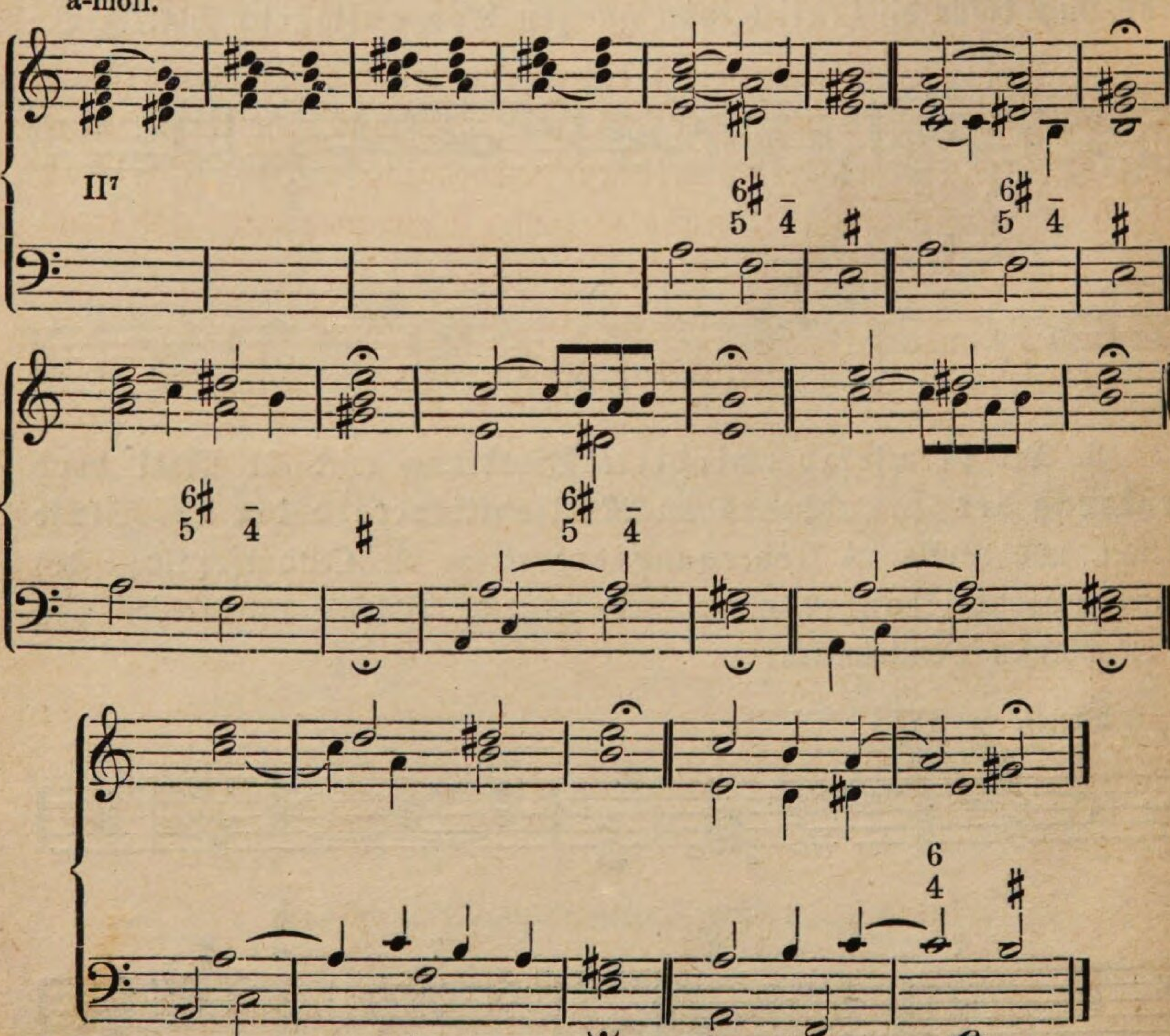


Mit Durchgangsnoten.

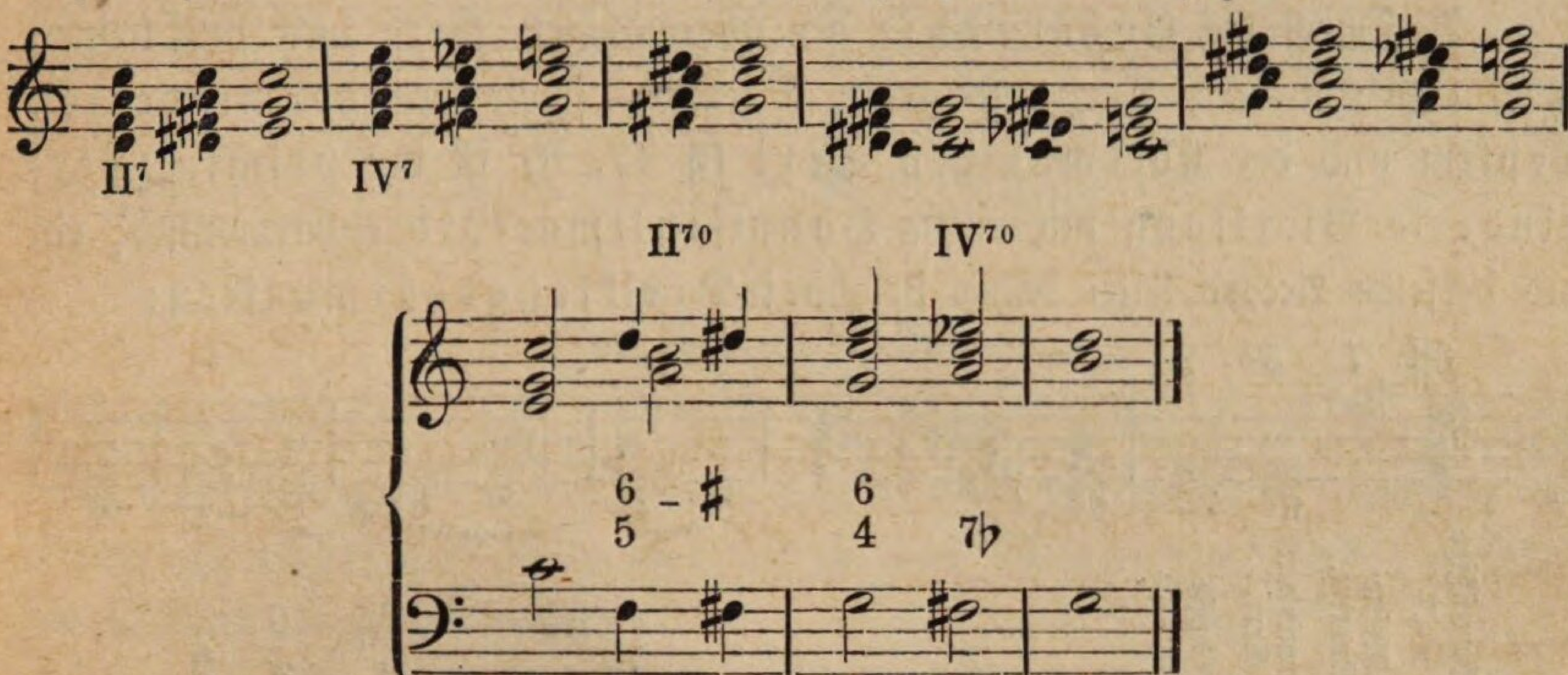


4. Sehr häufig wird der primterzverminderte Vierklang mit dem terzquintverminderten vereinigt, durch gegenseitige Auflösung in einander; man transponire folgende Beispiele:

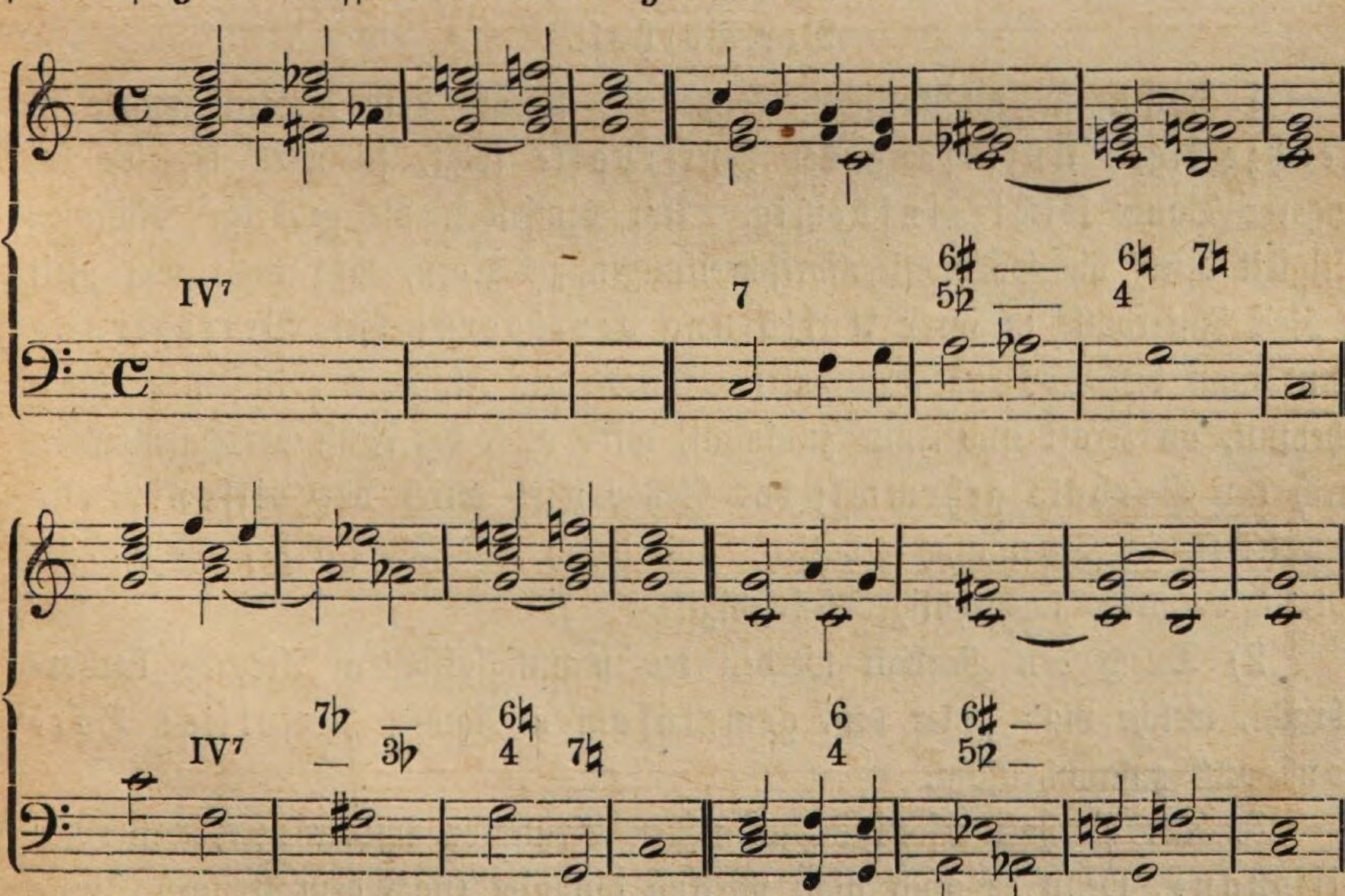
a-moll.

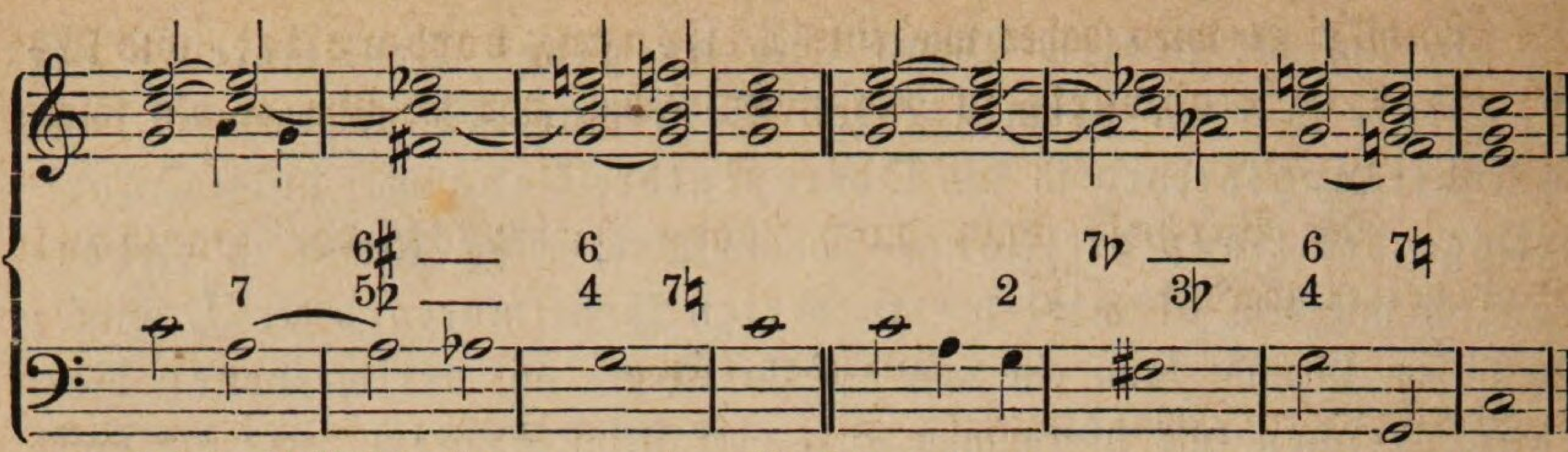


5. Auf der harten Tonart wird der große Septimaccord der IV. Stufe in einen verminderten Septimaccord umgewandelt, und als Uebergangsaccord in den Oberquintdreiklang oder in die Quartsextlage des Hauptdreiklanges angewendet; dieser Accord ist enharmonisch mit dem alterirt-verminderten Septimaccord der II. Stufe; aus diesem Grunde kann ein und derselbe Accord mit verschiedenen Versetzungszeichen (als übermäßige Sext oder kleine Septim, oder als große Sext anstatt der verminderten Septim) bezeichnet werden; z. B.:



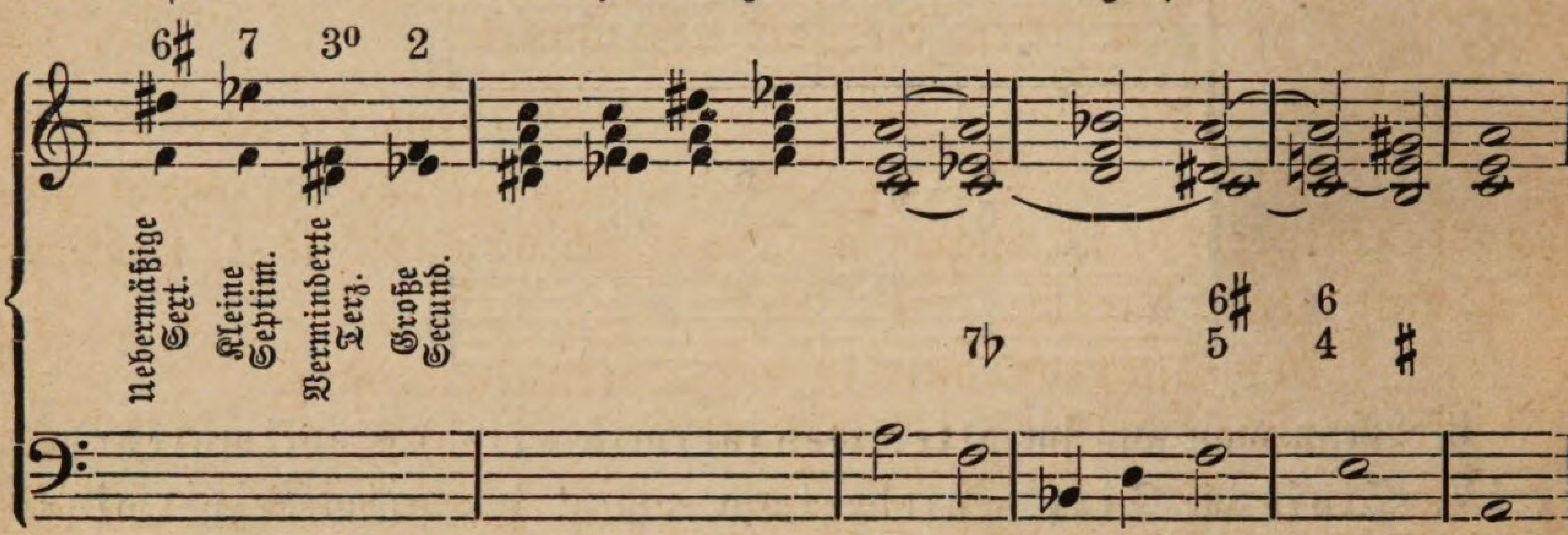
6. Wenn man nun im alterirten (verminderten) Septimaccorde der IV. Stufe die Terz erniedert, so entsteht der primterzverminderte Vierklang, welcher als Uebergangsaccord in die Quartsextlage des Hauptdurdreiklanges so häufig angewendet wird; man transponire folgende Beispiele in die übrigen Tonarten:





Diese Beispiele setze man in alle Tonarten.

7. Durch die Enharmonie der übermäßigen Sext und der kleinen Septim (verminderte Terz und große Secund), sowie der verminderten Septim und der übermäßigen Sext (§ 47. 8) ist der primterzverminderte Vierklang mit einem Hauptseptimaccord enharmonisch; ein und derselbe Accord leitet daher in zwei Dreiklangsharmonieen:



§ 50.

Zufällige Harmonieen.

Der Vorhalt.

1. Wenn im musikalischen Satze ein Accord dem andern immer in gleichzeitiger Auflösung der Intervalle folgt, so wird derselbe bei längerer Dauer leicht einförmig. Um demselben die gehörige Mannigfaltigkeit durch die Harmonieenfortschreitungen zu geben, läßt man von Zeit zu Zeit Intervalle in ihrer Auflösung verzögern; diese Verzögerung nennt man den Vorhalt (Aufhalt). Gleich dem Flusse, der in seinem Laufe gehemmt, an Kraft und Fülle zunimmt, wird auch der Fluß der Harmonieen durch den Vorhalt gehemmt; das Gehör wird durch das dissonirende Hemmniß in Spannung erhalten, und durch den Eintritt der verzögerten Harmonie um so wohlthätiger befriedigt.

2) Durch den Vorhalt werden die mannigfaltigsten Accorde hervorgebracht, welche man unter dem gemeinsamen Namen „zufällige Harmonieen" zusammenfaßt.

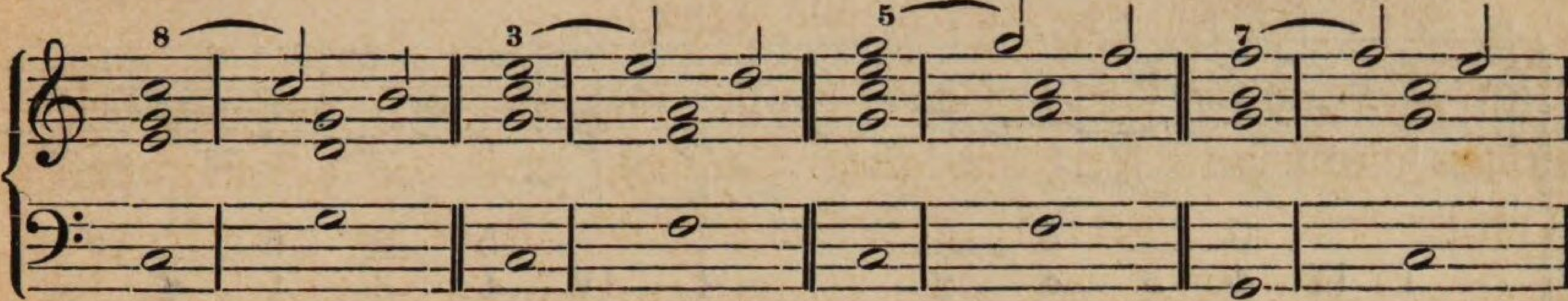
3. Der Vorhalt erscheint zum neuen Grundton immer in Gestalt einer Dissonanz, wenn er auch nicht wirklich dissonirt (nach dem strengen Sinne

des Wortes); er wird daher wie eine Dissonanz vorbereitet, und löst sich eine Stufe abwärts in demjenigen Tone, vor welchem er als solcher steht (§ 29, 3).

4. Der Vorhalt kann durch jedes Intervall der Harmonie vorbereitet werden, z. B.

Vorbereitung

durch den Grundton (Octav) durch die Terz durch die Quint durch die Septim.

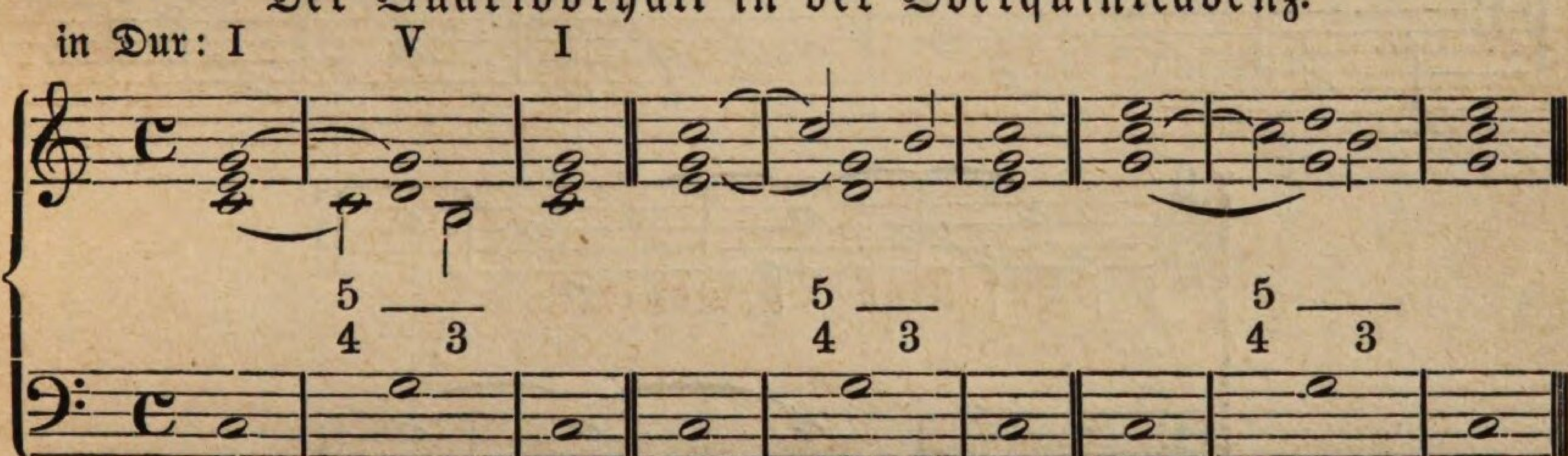


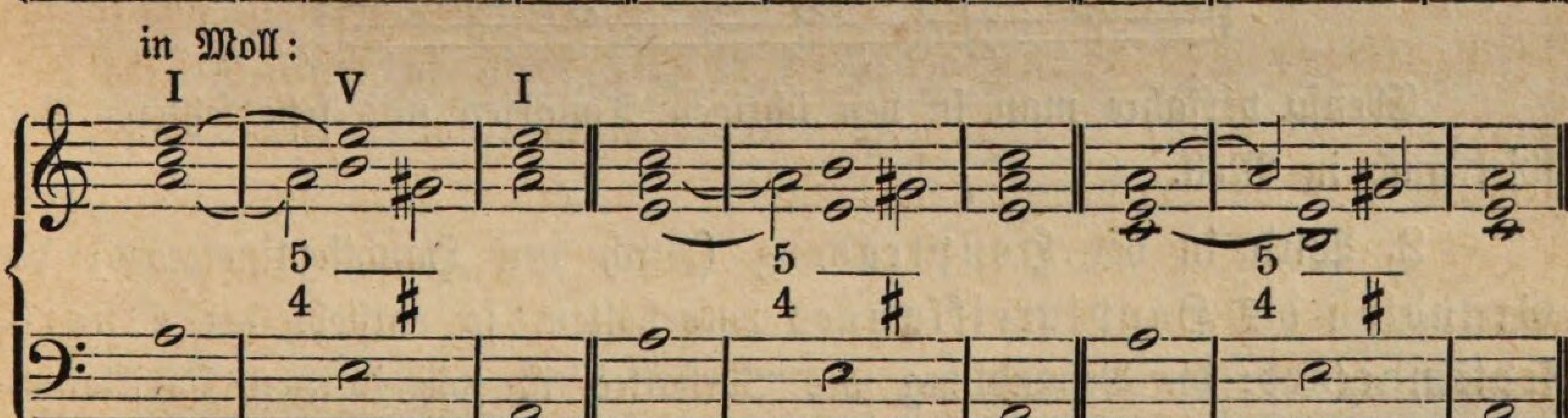
§ 51.

a. Der Vorhalt als Quart.
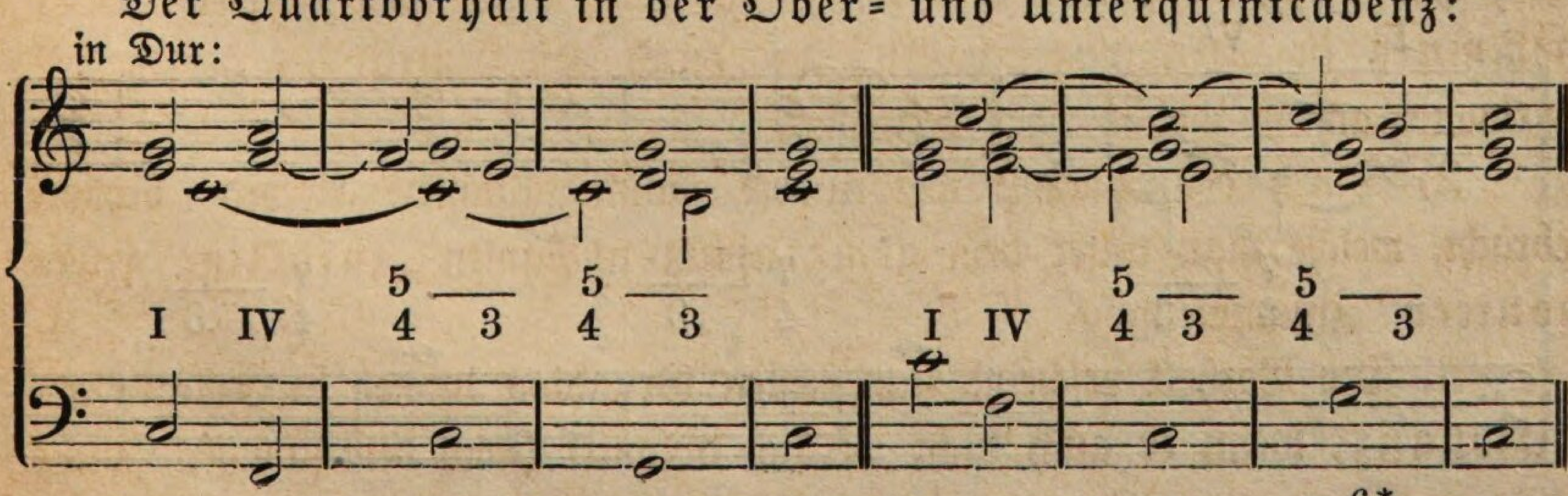
1. Wird in der Ober= und Unterquintcadenz der Grundton der Dreiklänge V und IV (als Octav) vorgehalten, so entsteht der Quartquintaccord, in welchem die Quart sich abwärts löst, während die Quint liegen bleibt:

Der Quartvorhalt in der Oberquintcadenz.

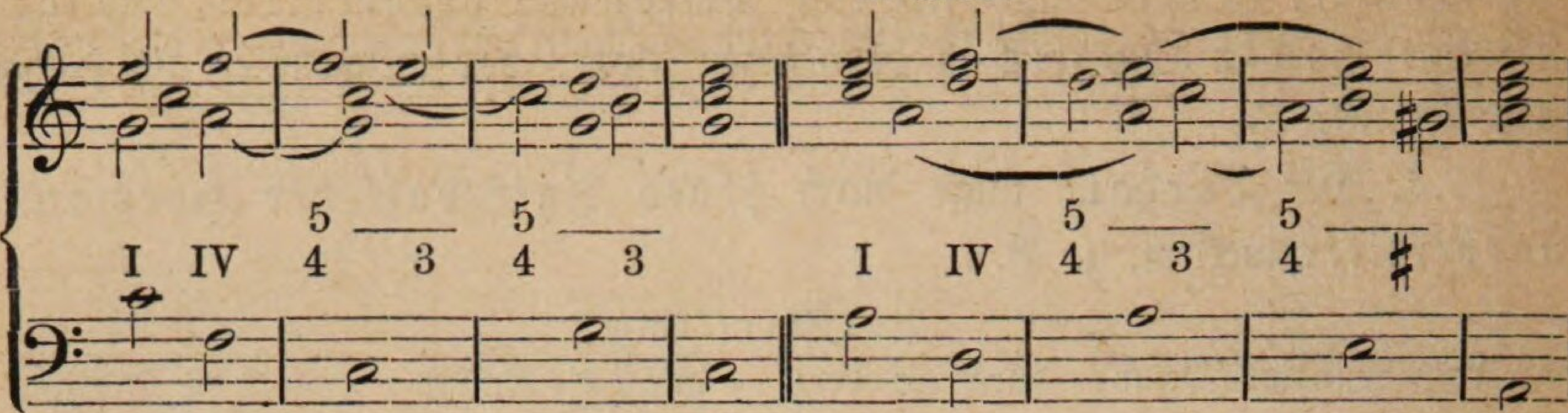


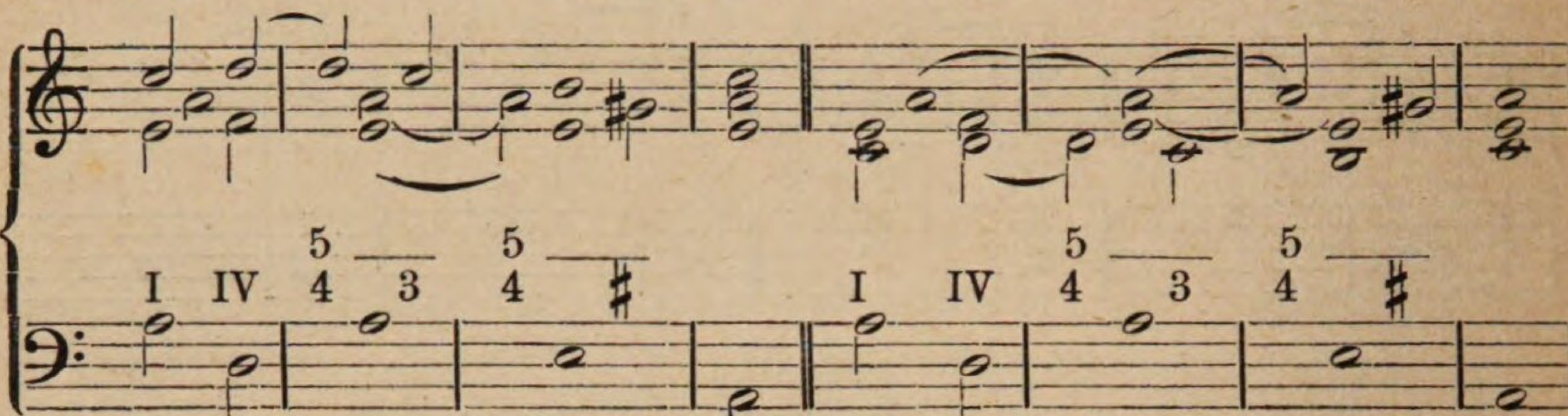


Der Quartvorhalt in der Ober= und Unterquintcadenz:
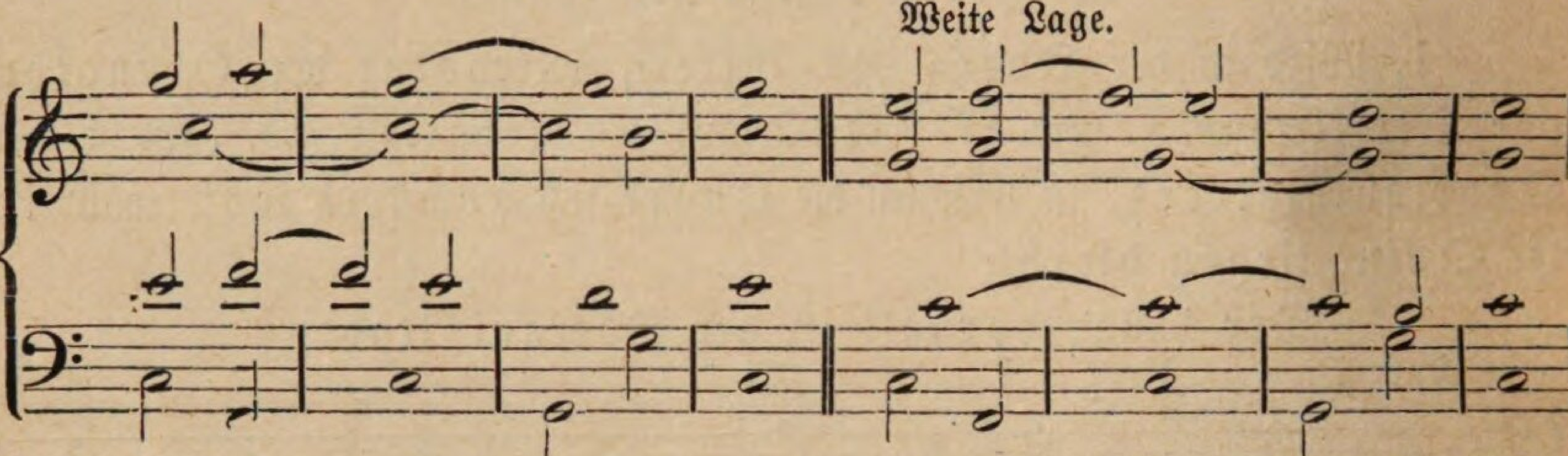


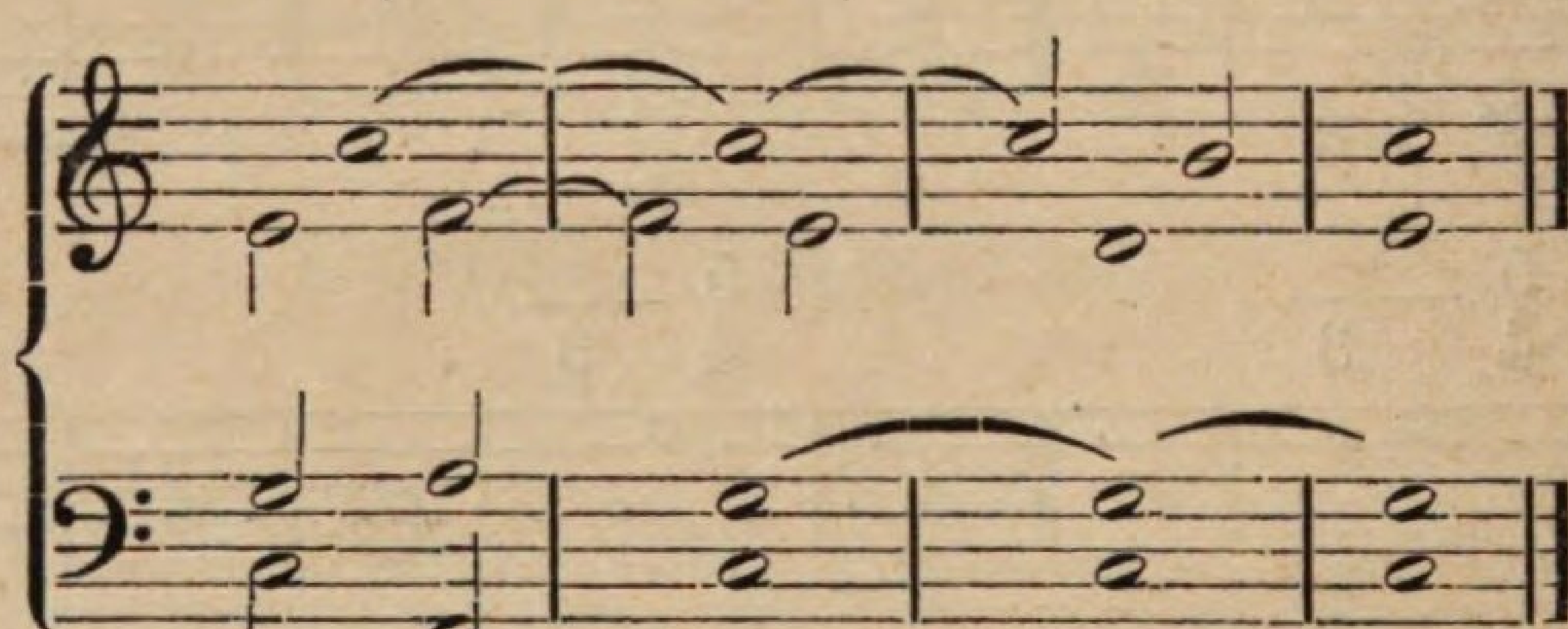
in Moll:





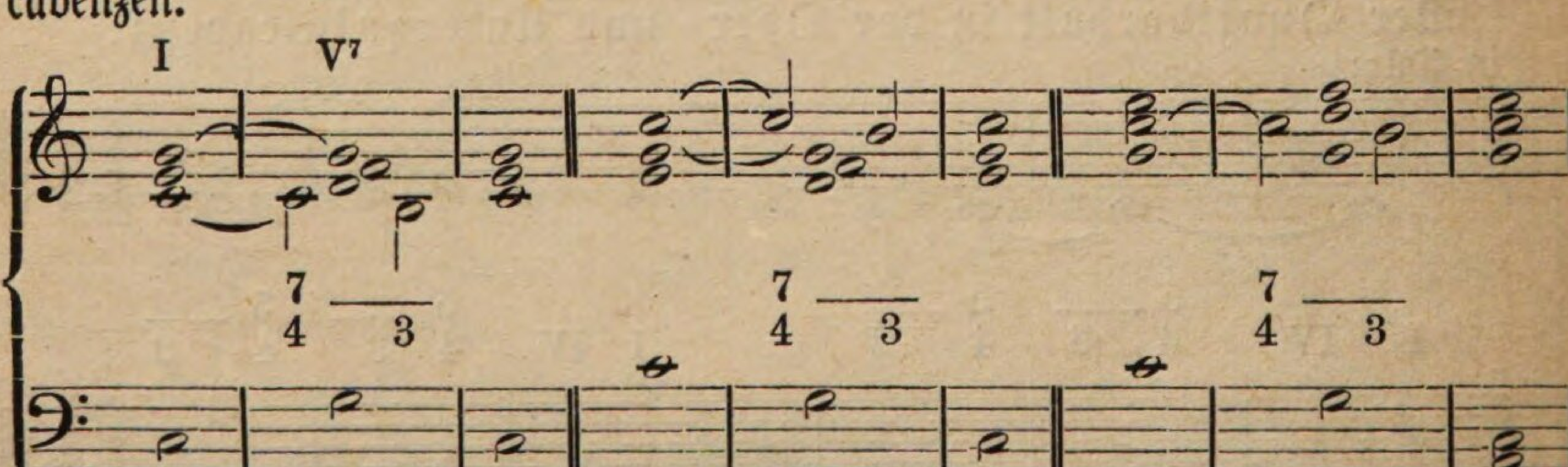
Weite Lage.
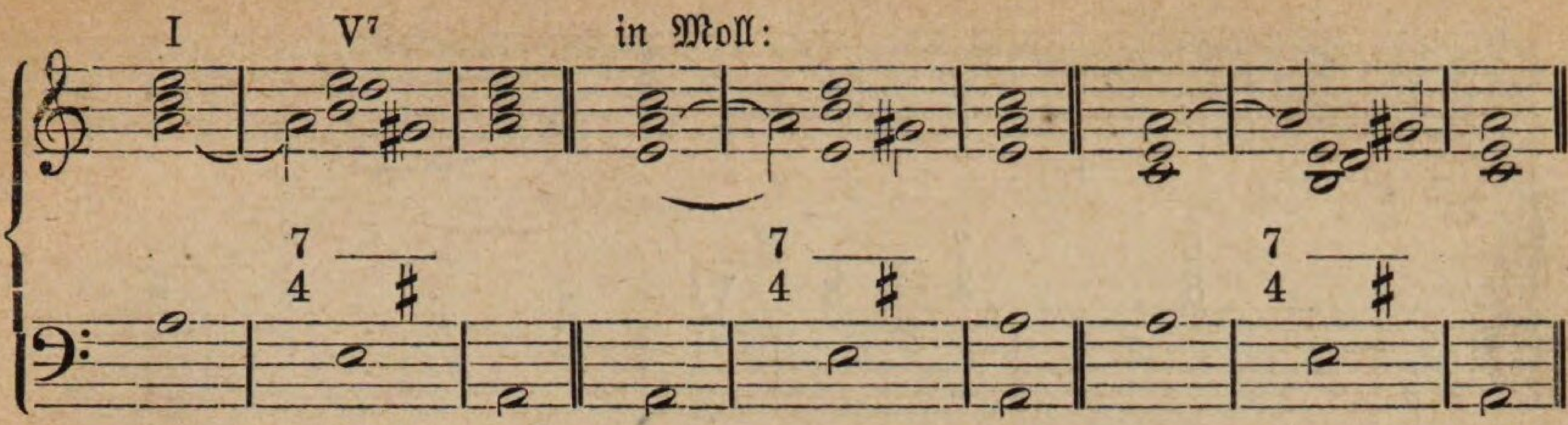




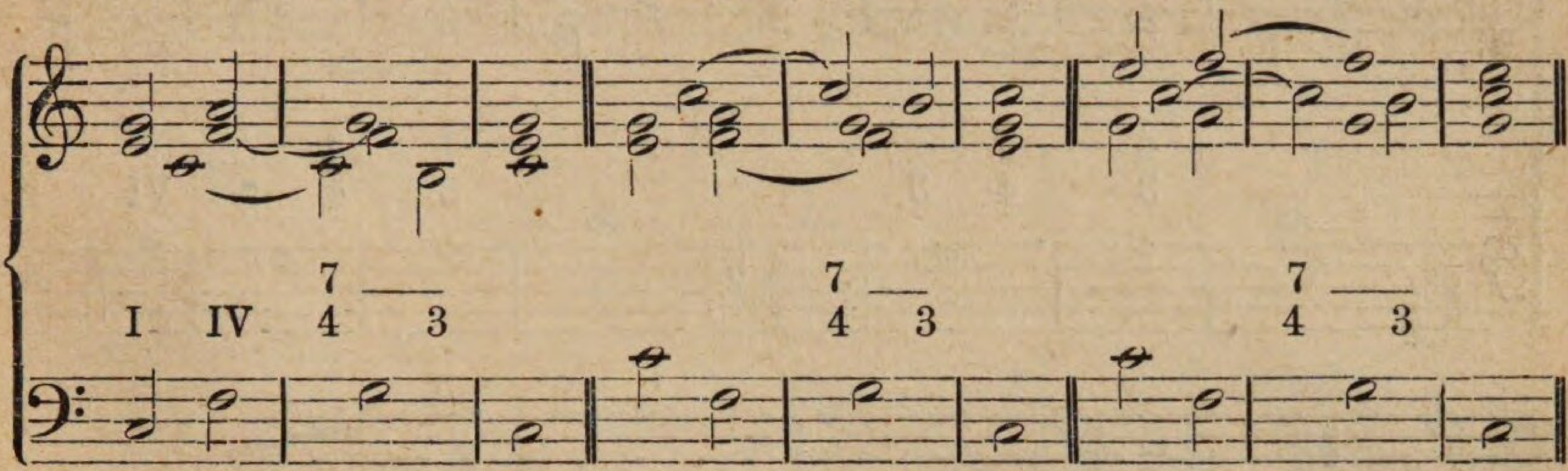
Ebenso verfahre man in den übrigen Tonarten und setze letzteres Beispiel auch in Moll.

2. Wird in der **Hauptcadenz** (durch den Hauptseptimaccord) der **Grundton des Hauptdreiklanges** vorgehalten, so entsteht der **Quartseptimaccord**; die Behandlung des Vorhaltes ist wie in den Dreiklangscadenzen.

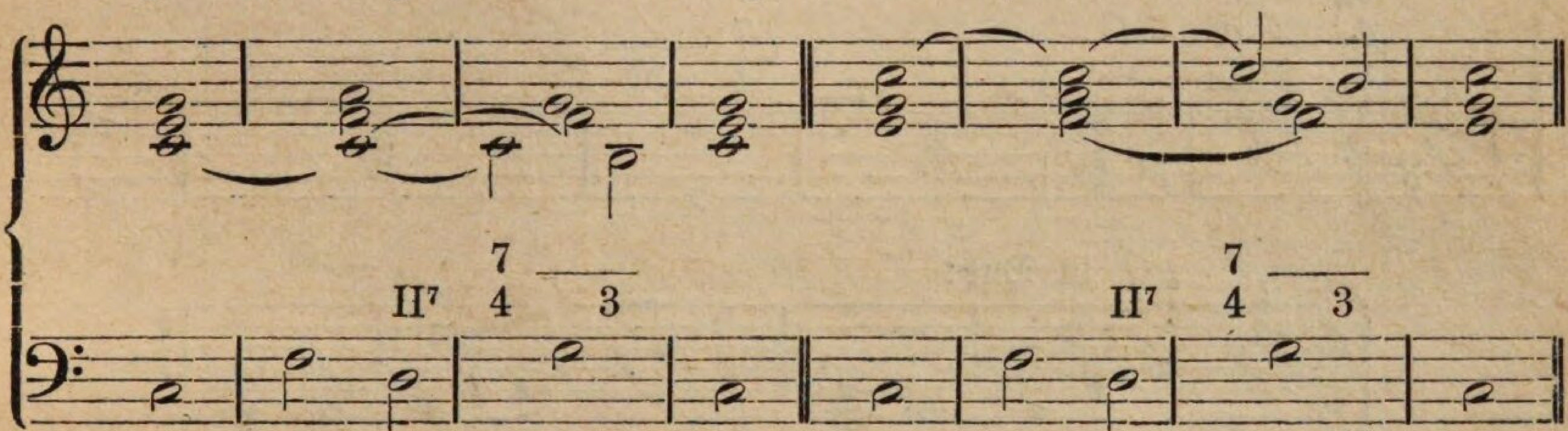


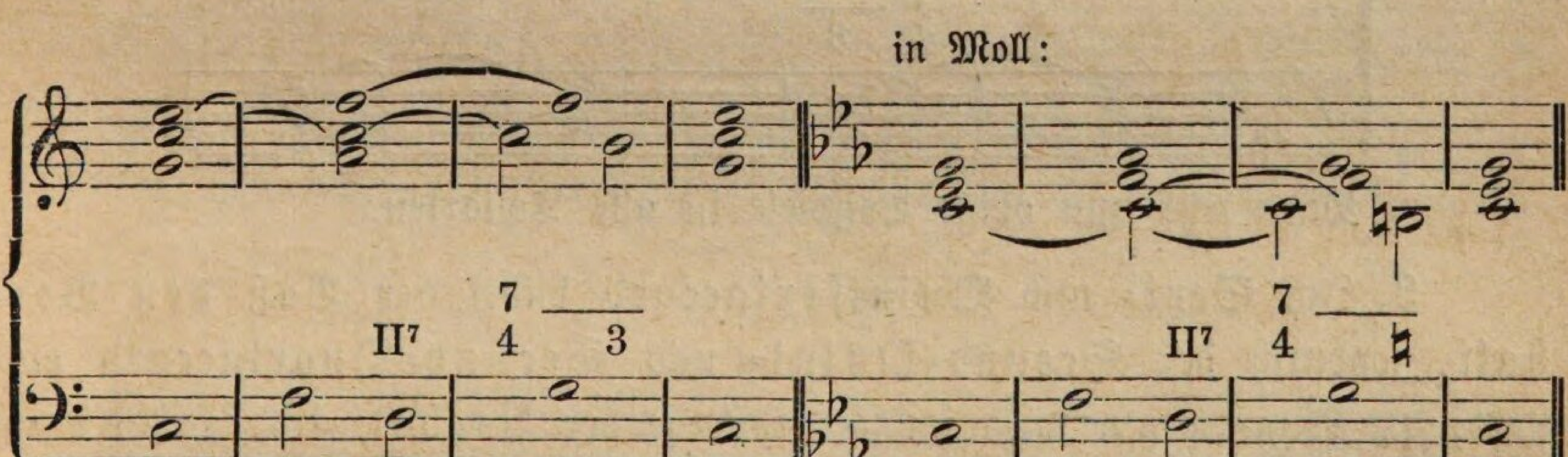


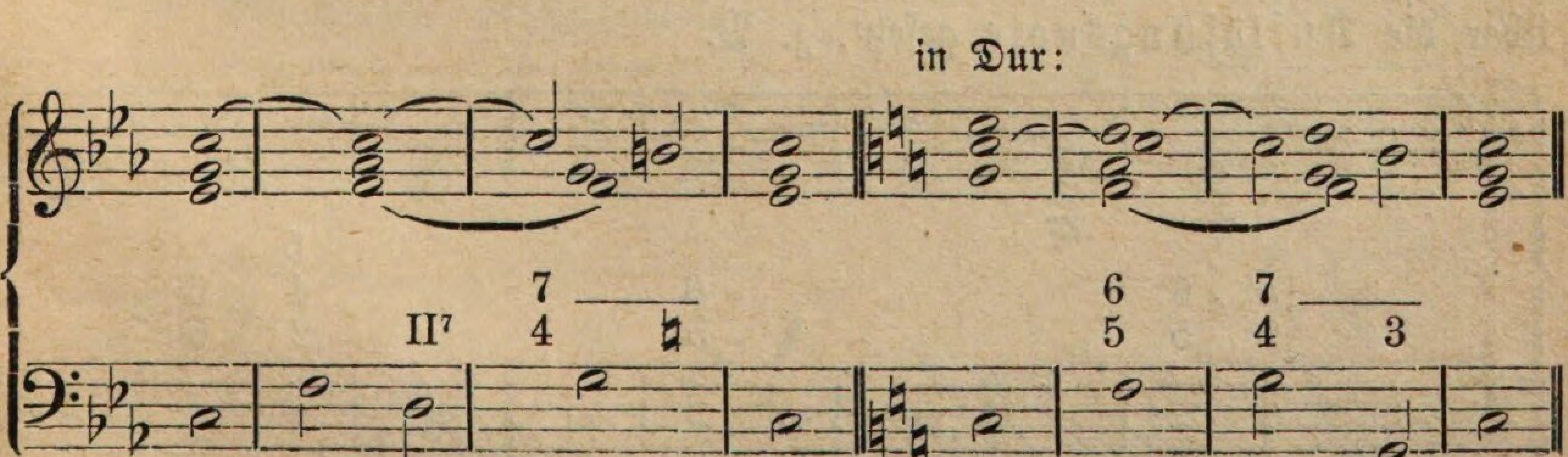
Mit Auslassung der Quint im Hauptseptimaccord (§ 40. 3)

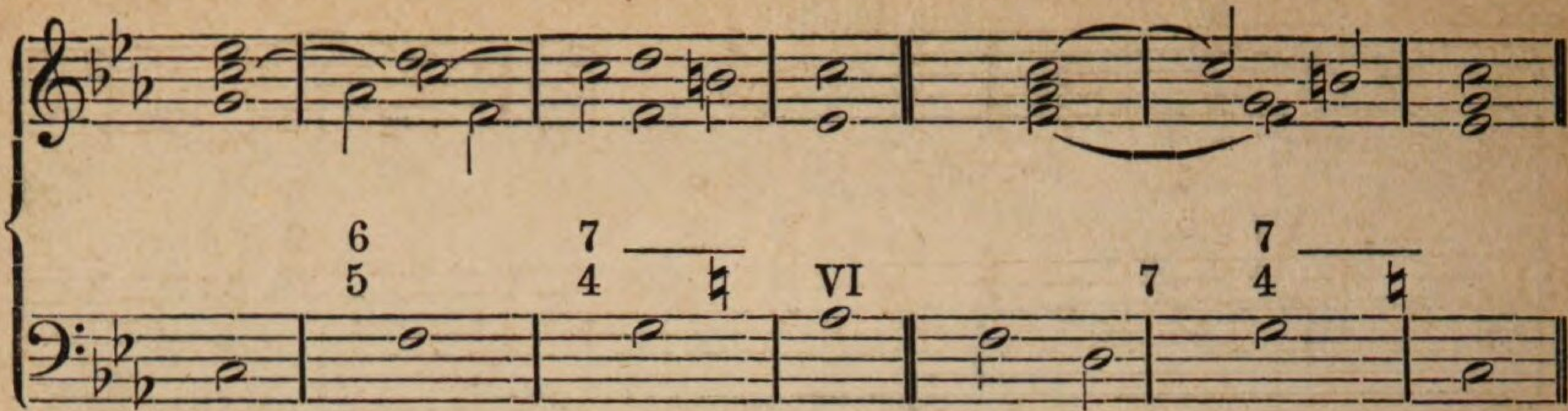


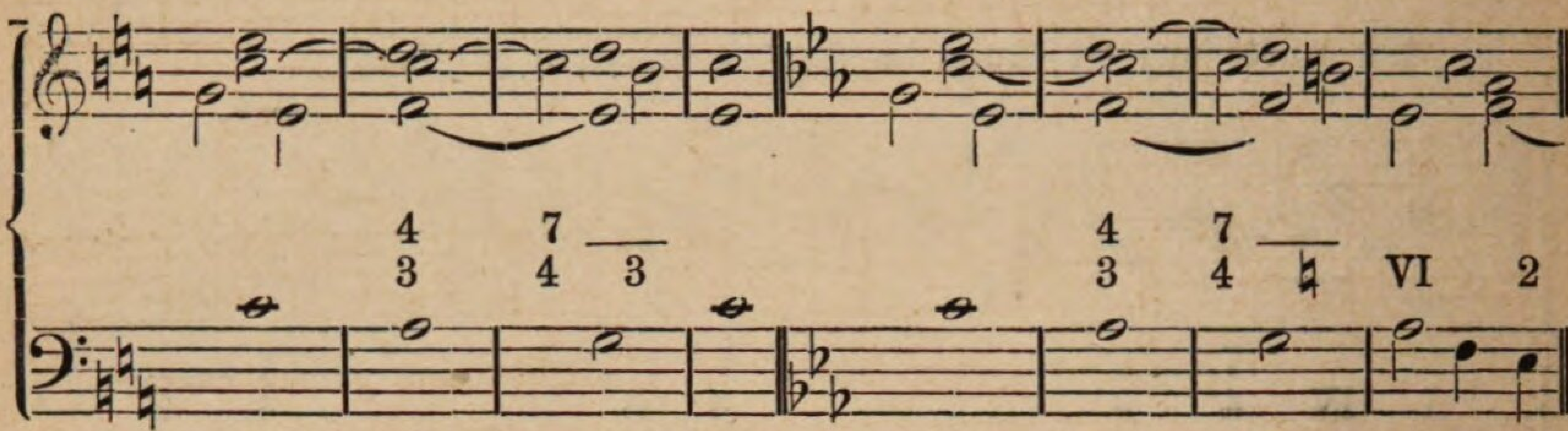
In Verbindung mit dem Vierklange der II. Stufe in Dur:

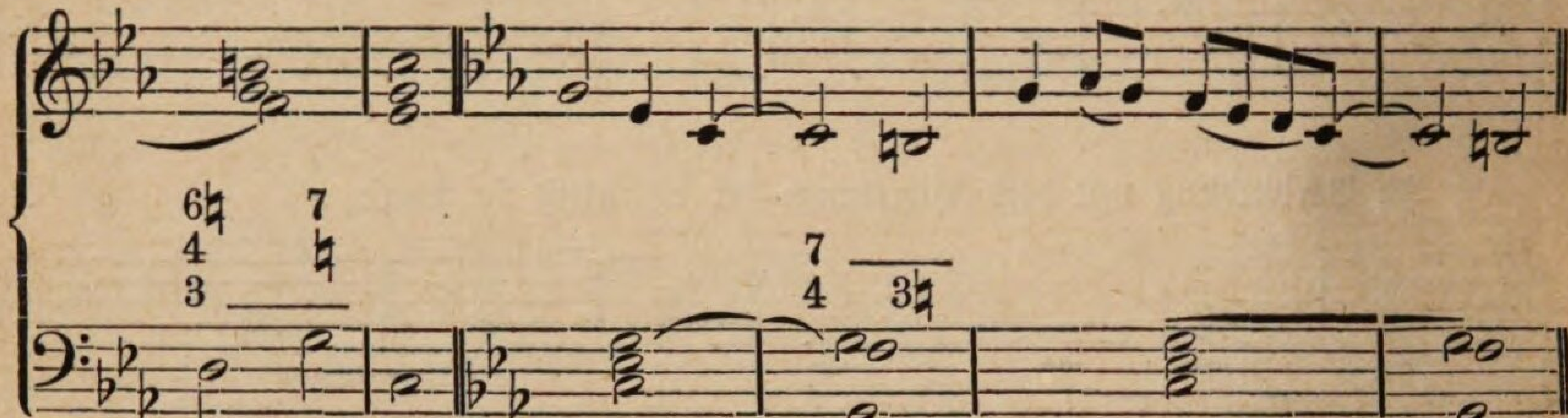




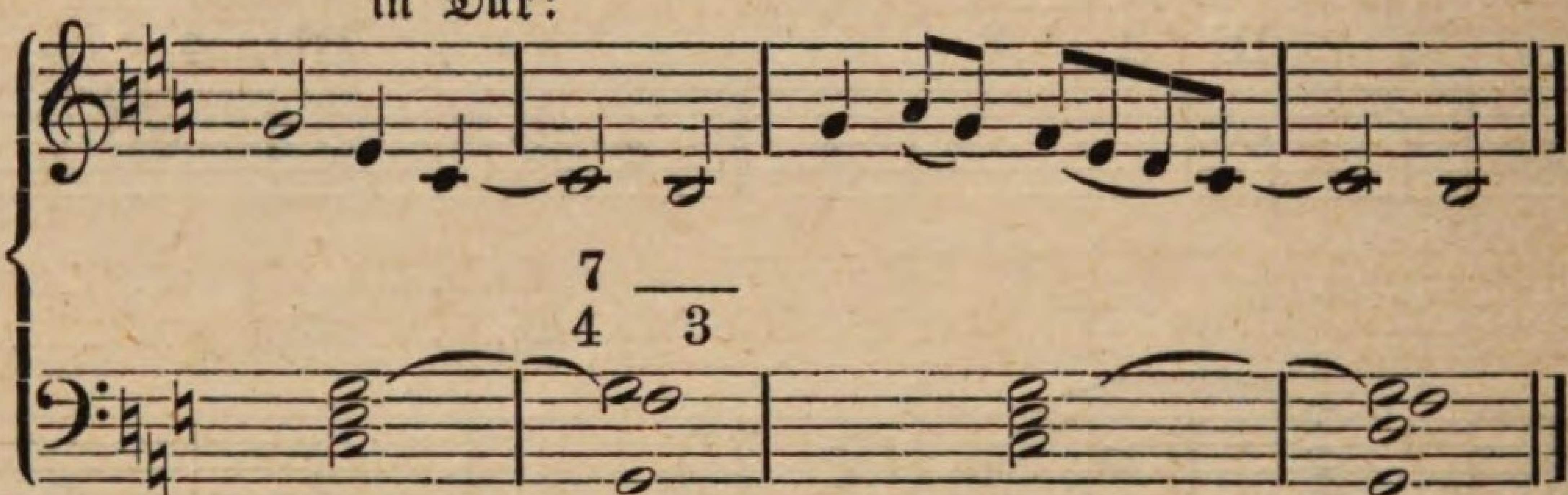






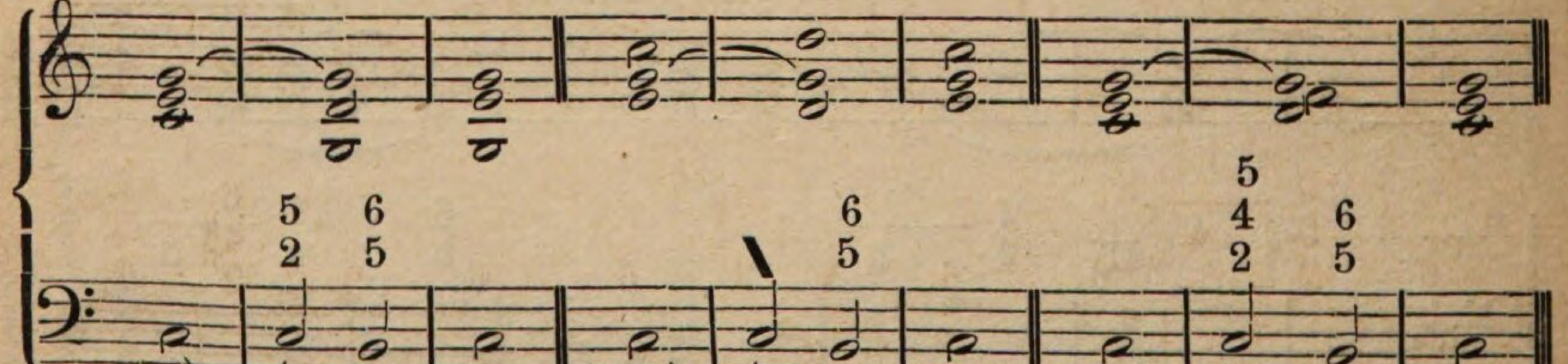


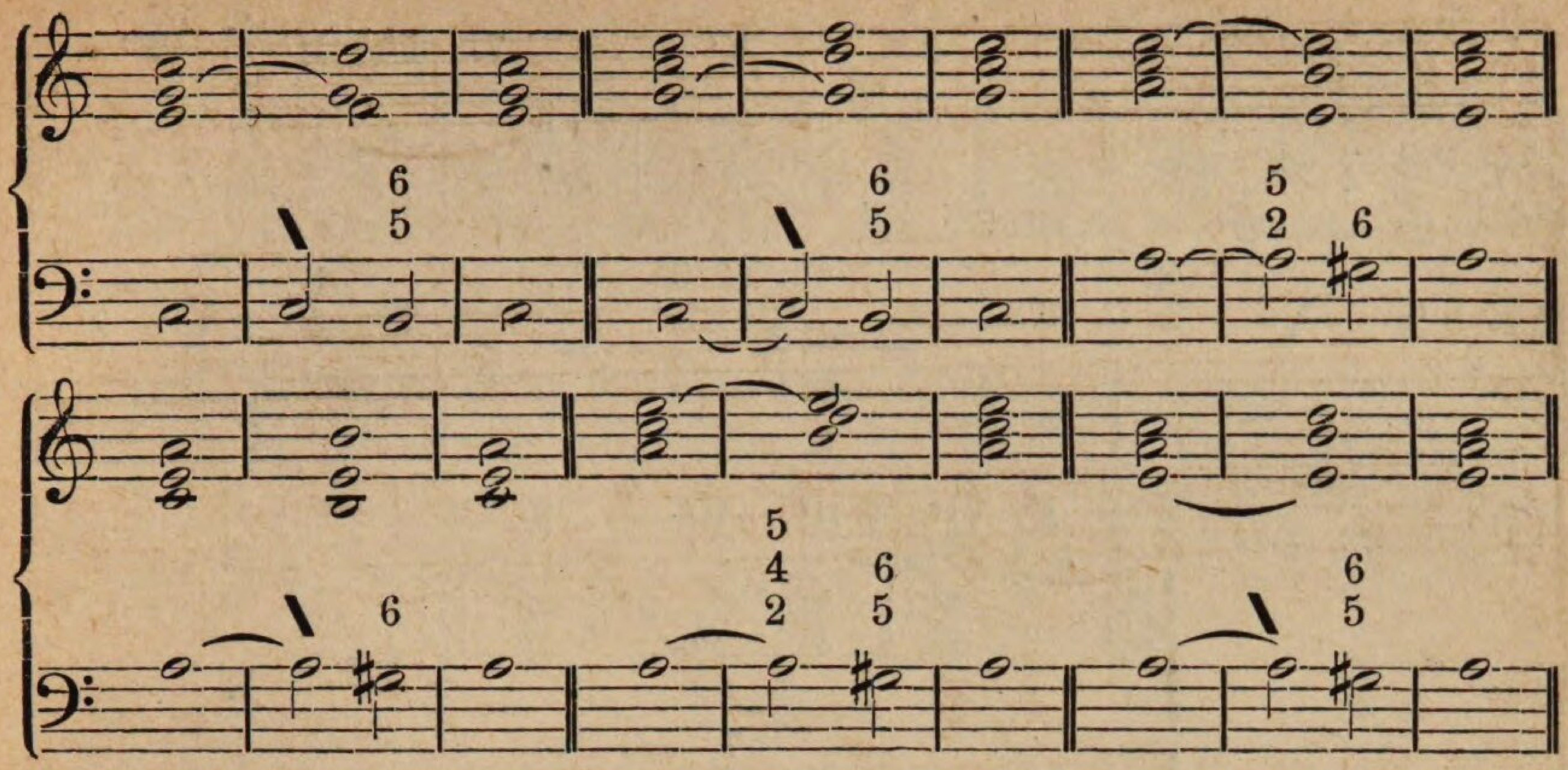
in Dur:
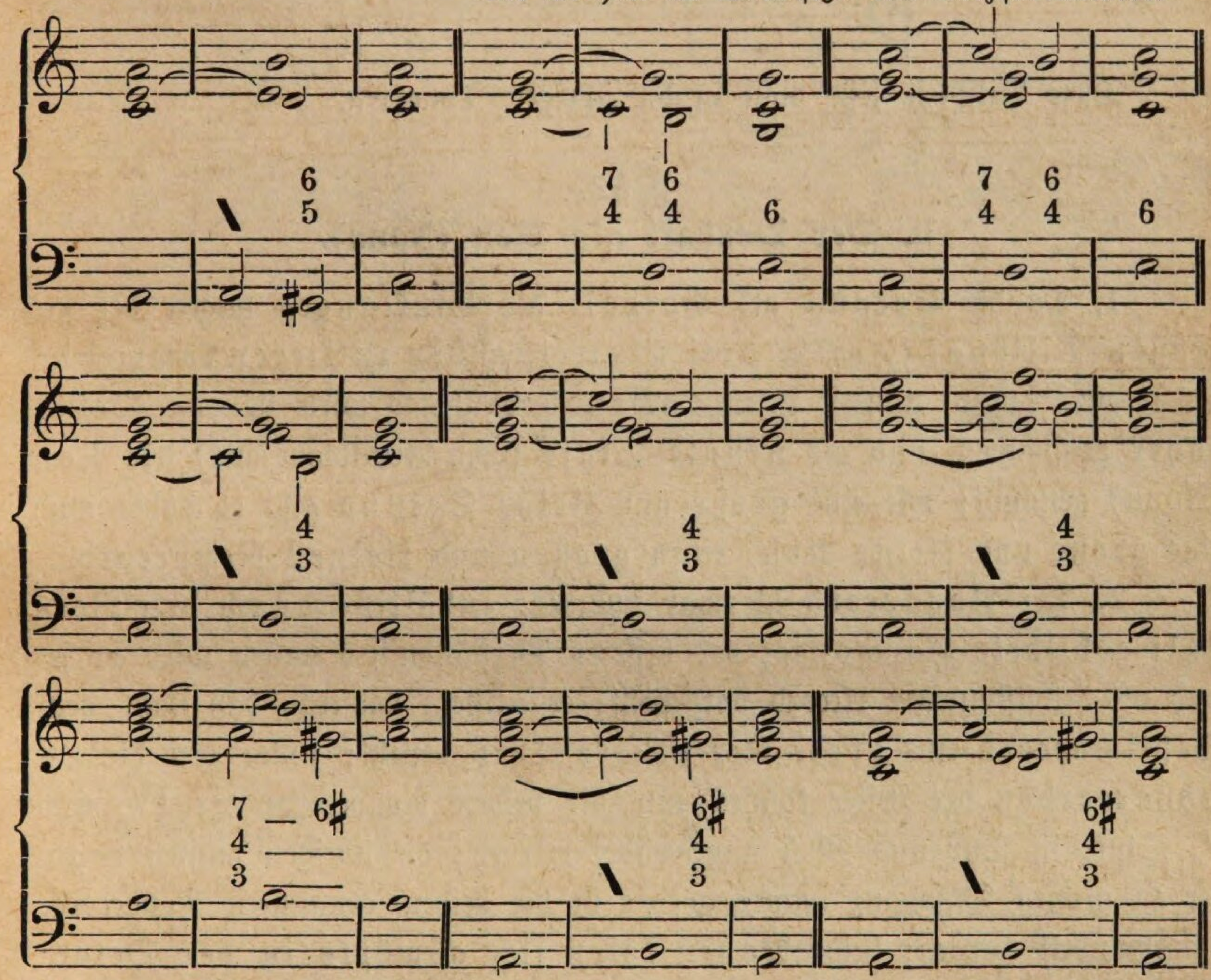


Man setze nun obige Beispiele in alle Tonarten.

3. Im Sext- und Quintsextaccord bildet der Baß den Vorhalt, wodurch der Secund-Quint- und Secund-Quartaccord entsteht; der Kürze wegen wird im Generalbasse der Vorhalt im Basse durch einen schrägen Strich bezeichnet, und die gewöhnliche Bezifferung (6 und $^{6}_{5}$) über die Auflösungsnote gesetzt, z. B.

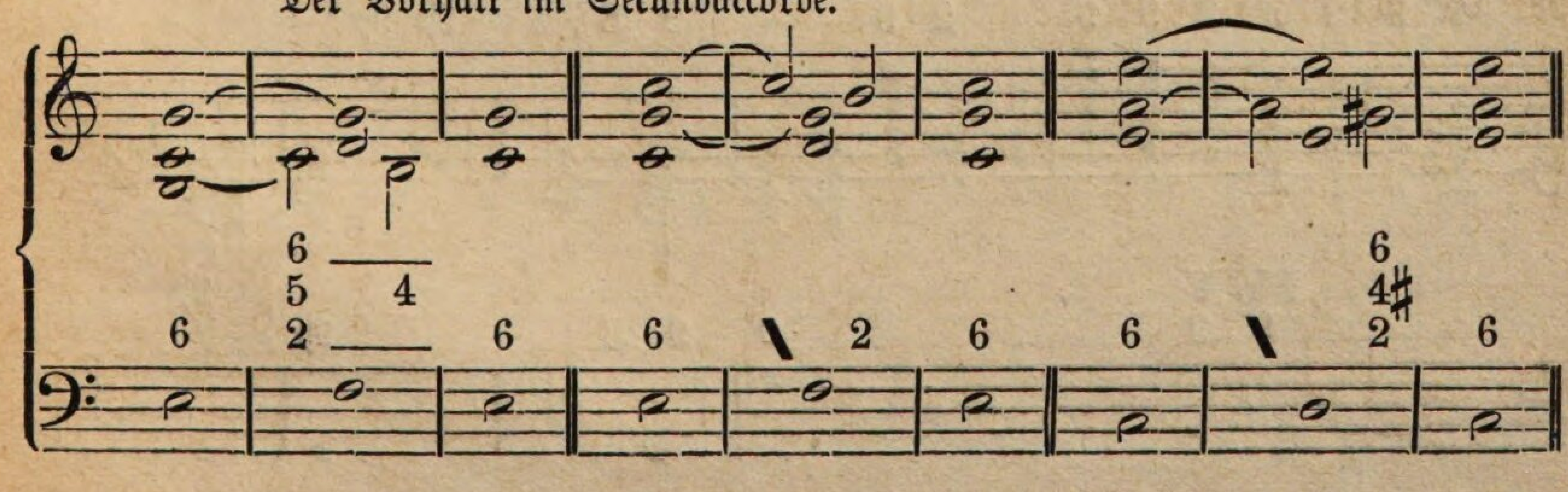


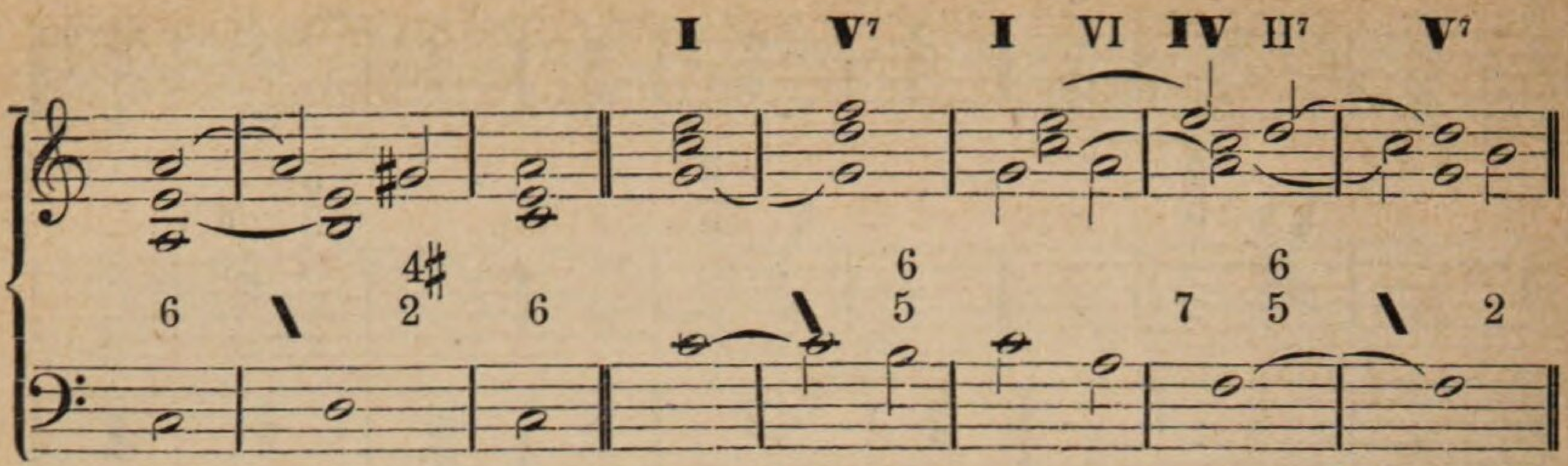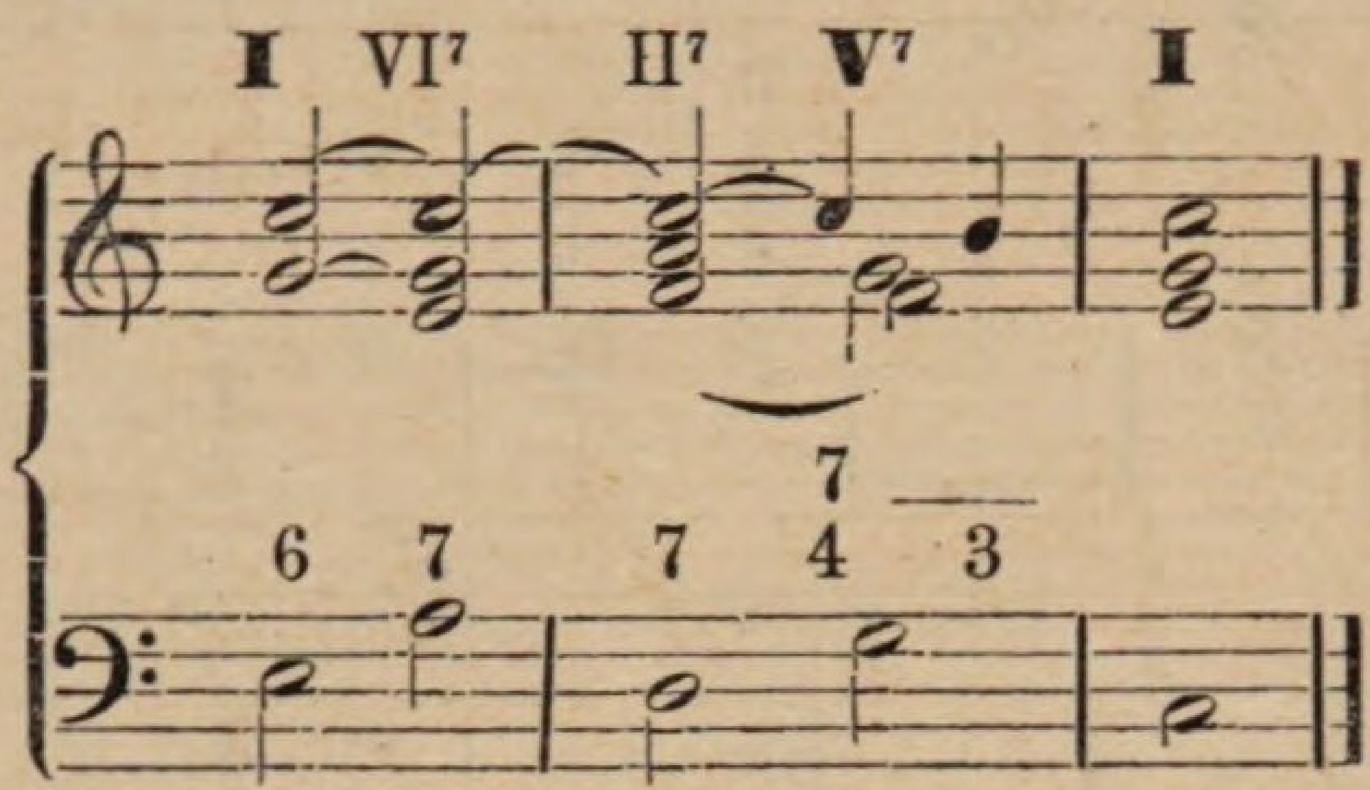


Der Vorhalt im Quartsext- und Terzquartaccorde.



Der Vorhalt im Secundaccorde.
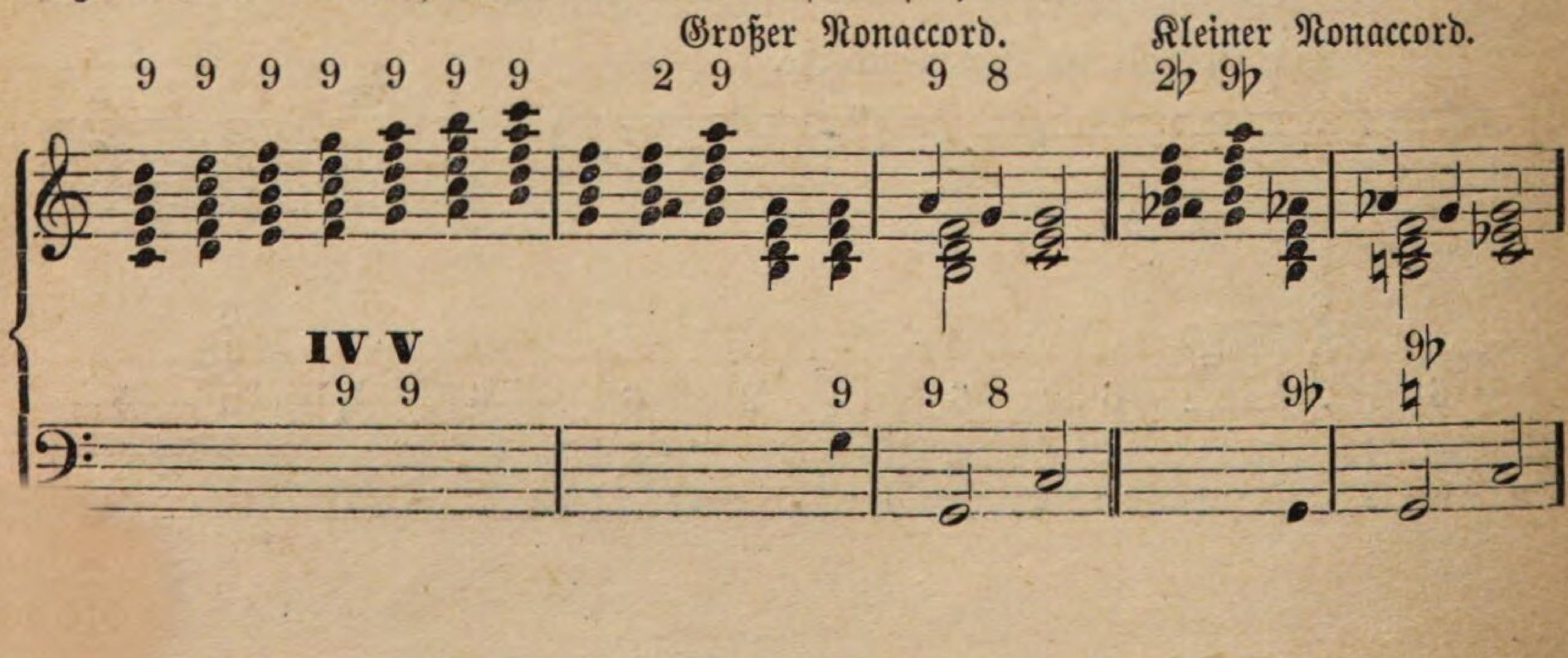






Diese Beispiele setze man in die übrigen Tonarten.

§ 52.

b. Der Vorhalt als Non (Nona).
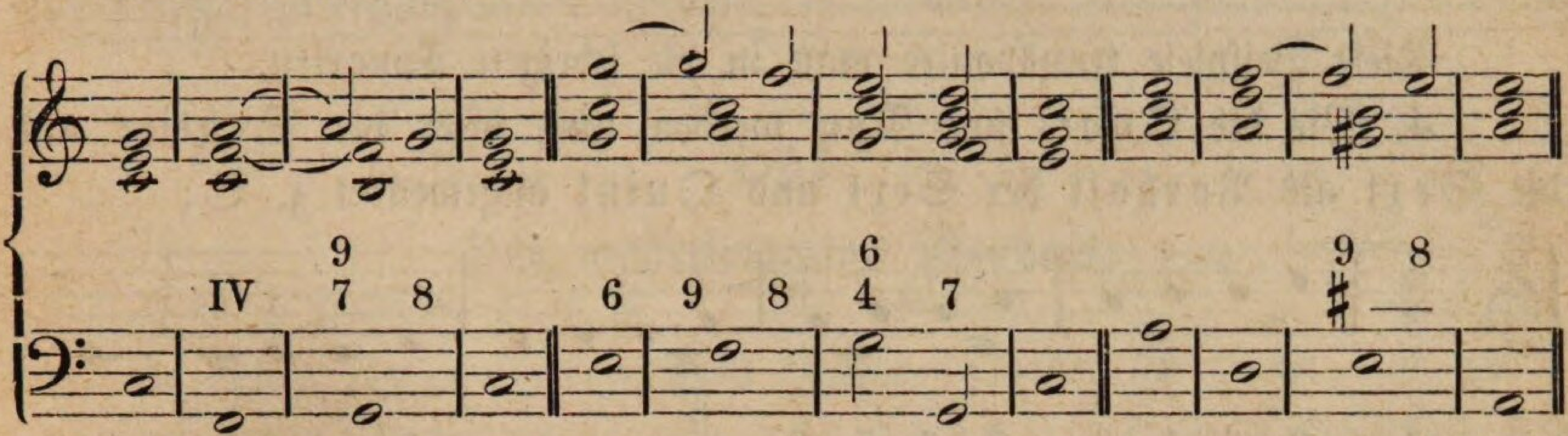
1. Da die Secund als Vorhalt des Einklanges wegen der zu großen Dissonanz, welche drei über einander zu liegen kommende Töne verursachen, äußerst selten anwendbar ist, so wird sie eine Octav höher genommen, und als neunte Stufe (vom Grundtone aus) die Non (Nona) genannt; wie eine große und kleine Secund gibt es daher auch eine große und kleine Non, einen großen und kleinen Nonaccord.

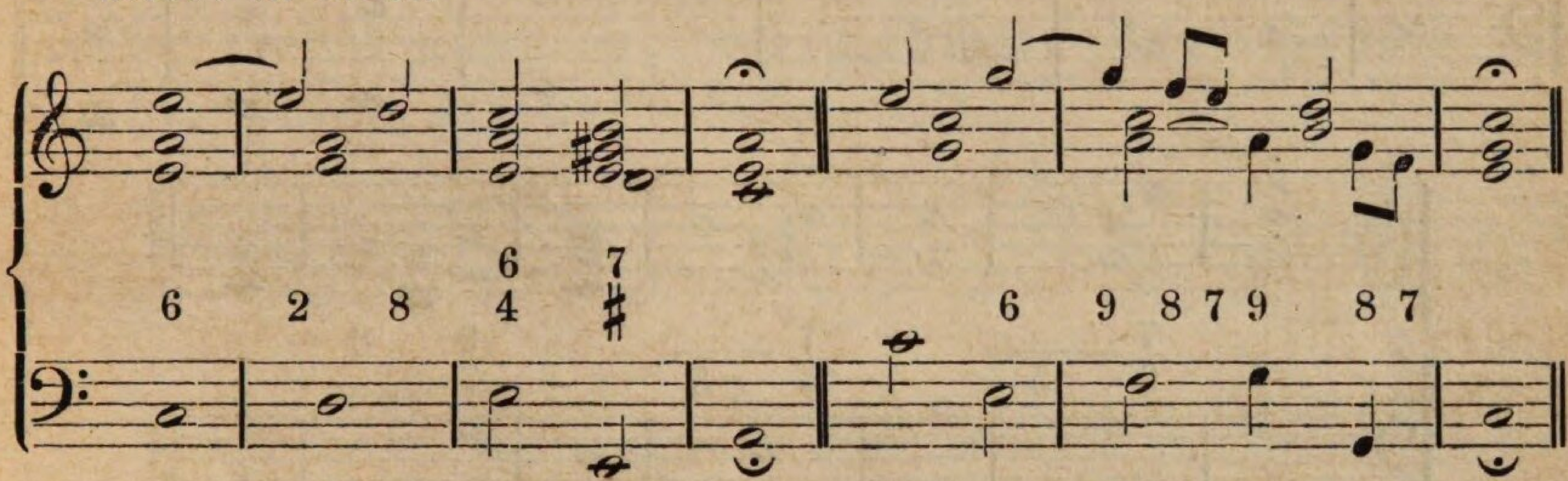
2. Der Nonaccord ist zwar nur eine zufällige durch den Vorhalt gebildete Harmonie; des besseren Verständnisses wegen wird er jedoch als selbstständiger Accord dargestellt; er entsteht dadurch, daß man dem Septimaccord eine obere oder untere Terz beisetzt; unter den sieben Nonaccorden der Leiter können nur die beiden Nonaccorde der IV. und V. Stufe in Dur und Moll angewendet werden; die übrigen müssen wegen der zu großen Dissonanz immer wieder in die beiden genannten Nonaccorde umgewandelt werden; beide Nonen lösen sich abwärts in der Octav:

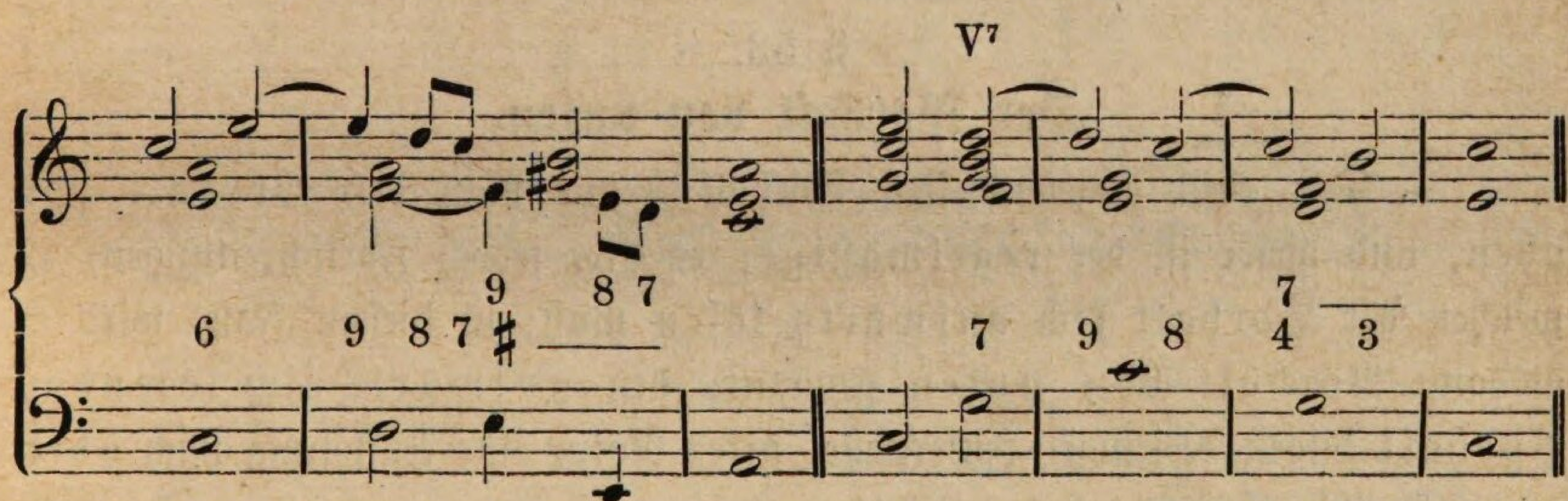


3. Der Nonaccord entsteht immer durch den Vorhalt, und ist daher eine zufällige Harmonie; er kann nur in der Stammlage mit Auslassung eines Intervalls gewöhnlich der Quint angewendet werden; am häufigsten wird er durch den Drei- oder Vierklang der 4. und 5. Stufe vorbereitet, z. B.:

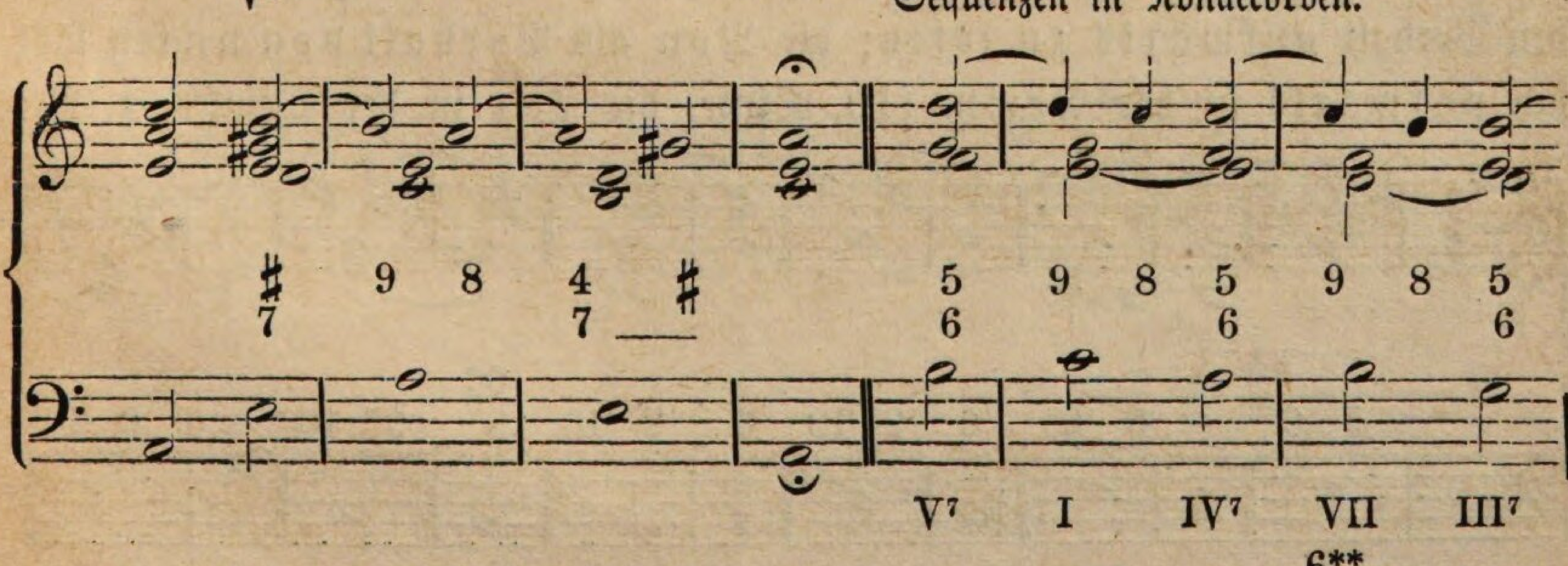
Der große Nonaccord V⁹ in Dur. Der kleine Nonaccord in Moll.
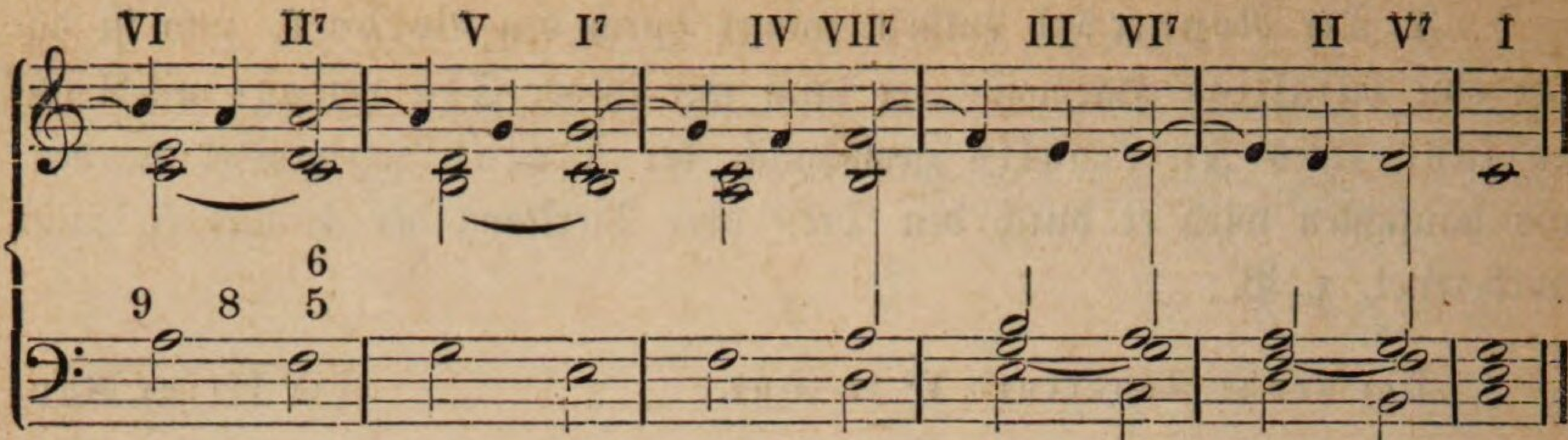






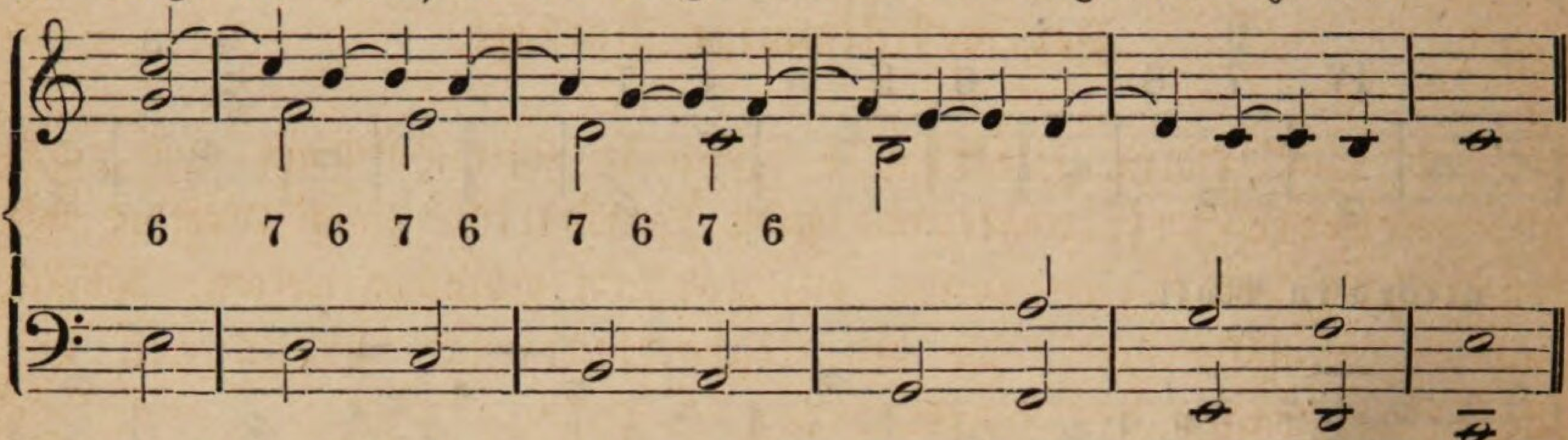
V⁷ Sequenzen in Nonaccorden.

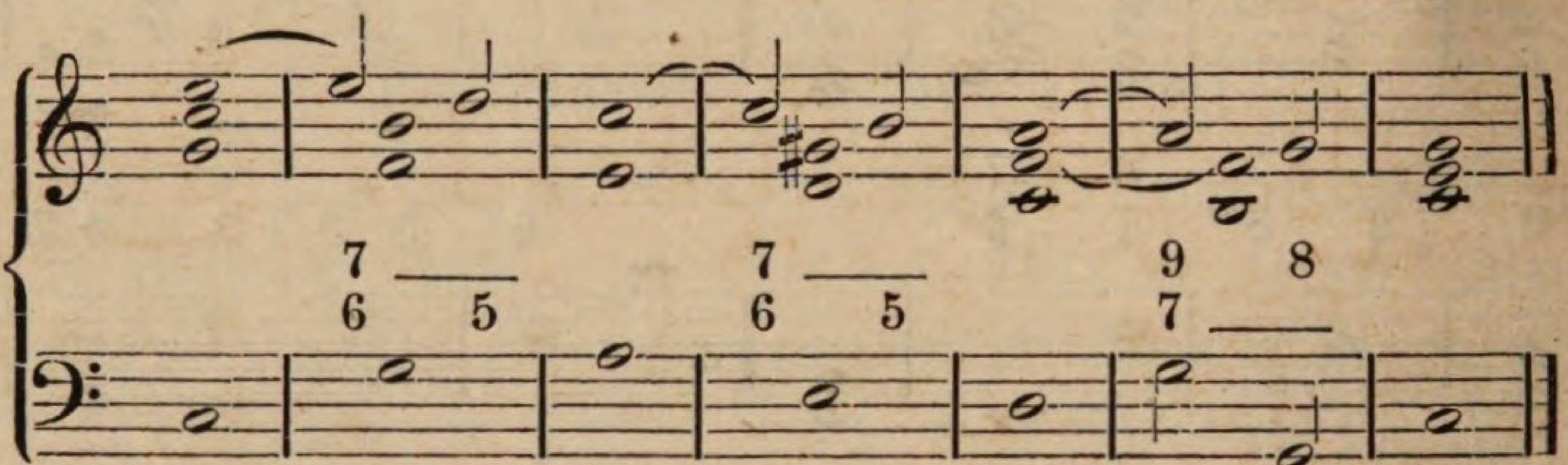




Diese Beispiele transponire man in die übrigen Tonarten.

4. Wie die Quart und Non werden auch öfter die Septim und die Sext als Vorhalt der Sext und Quint angewendet z. B.:

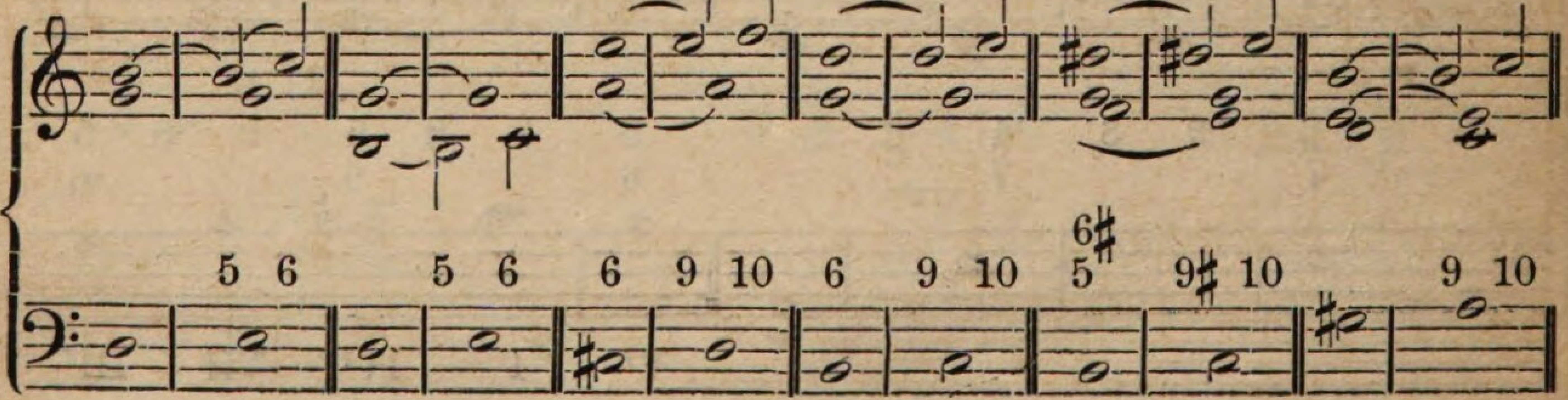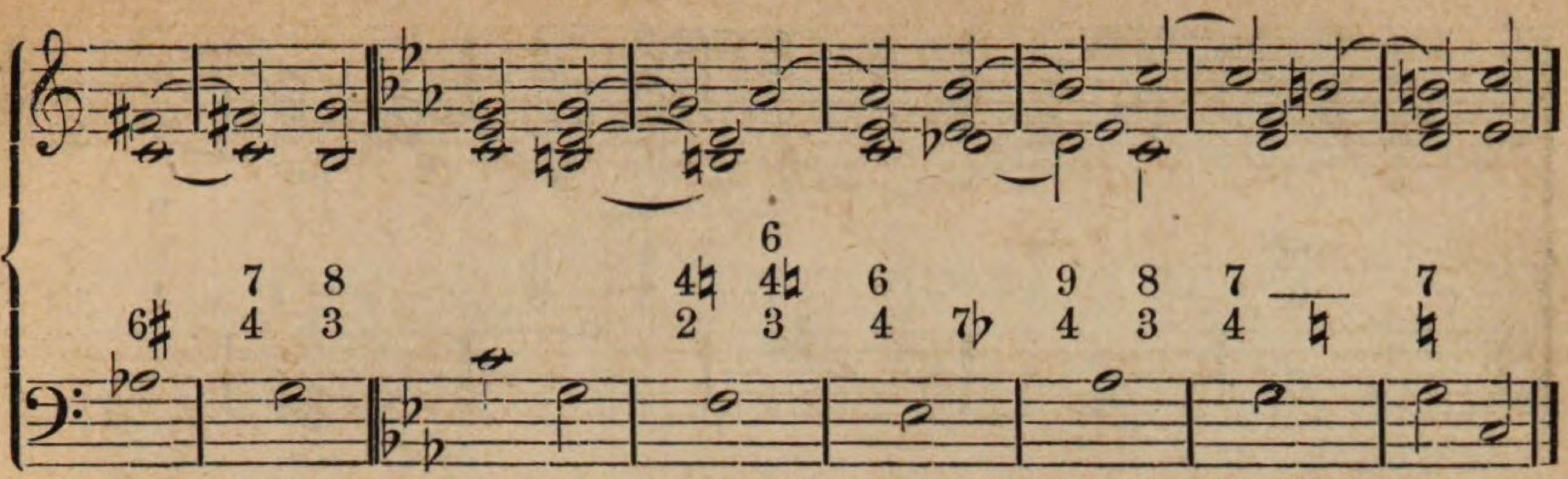




§ 53.

Der Vorhalt von unten.

1. Den eben abgehandelten Vorhalt nennt man den Vorhalt von oben, und dieser ist der regelmäßige; es gibt jedoch Fortschreitungen, in welchen der Vorhalt sich aufwärts lösen muß; in diesem Falle wird er alsdann Vorhalt von unten genannt; den aufwärts sich lösenden Vorhalt bilden diejenigen Intervalle, deren Natur eine Auflösung nach oben unumgänglich erfordert, als der Leitton (steigende Halbton) und alle aufwärts alterirten Intervalle; häufig fordert es auch der Gang der Melodie, den Vorhalt aufwärts zu lösen; die Non als Vorhalt von unten löst sich aufwärts in der Dezim (10. Stufe, die Terz in der Octav); z. B.:

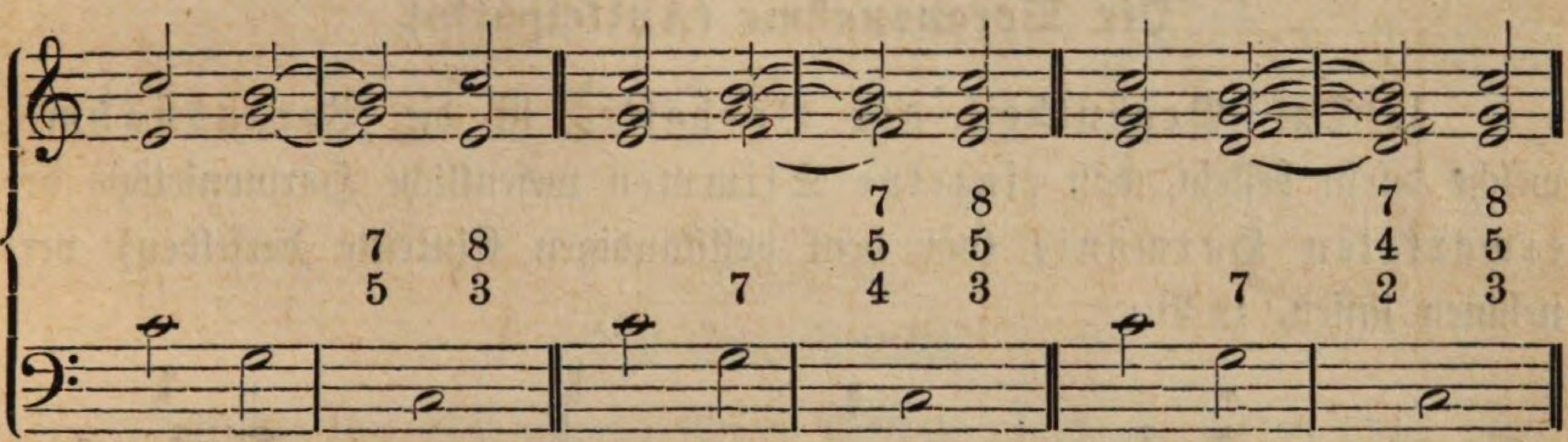


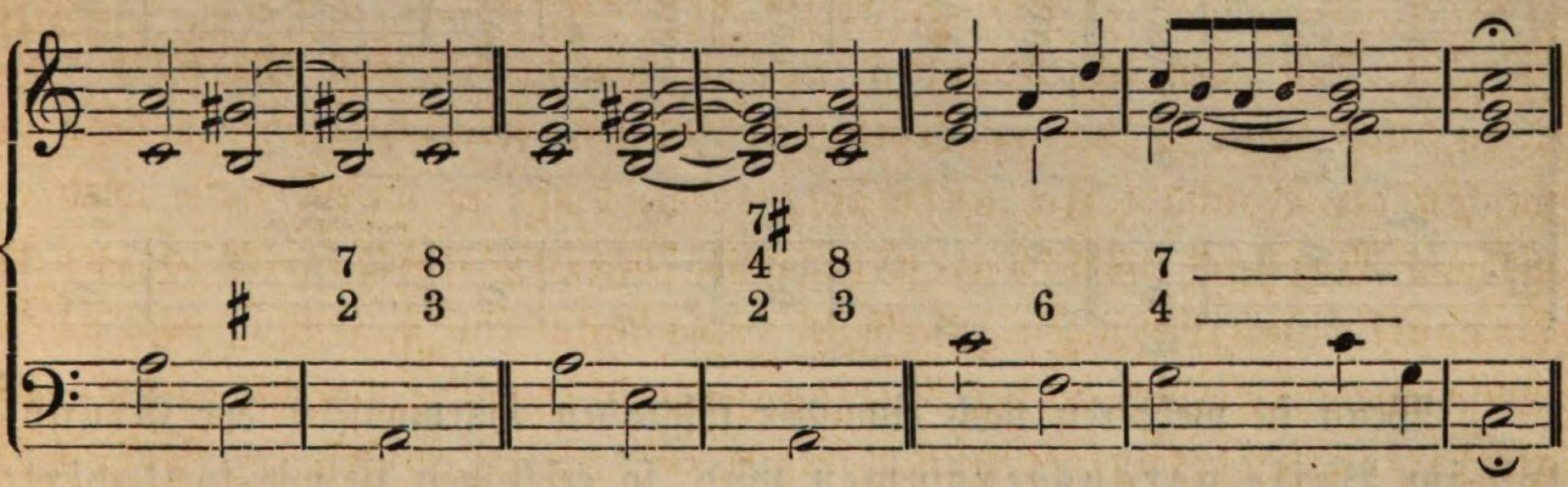


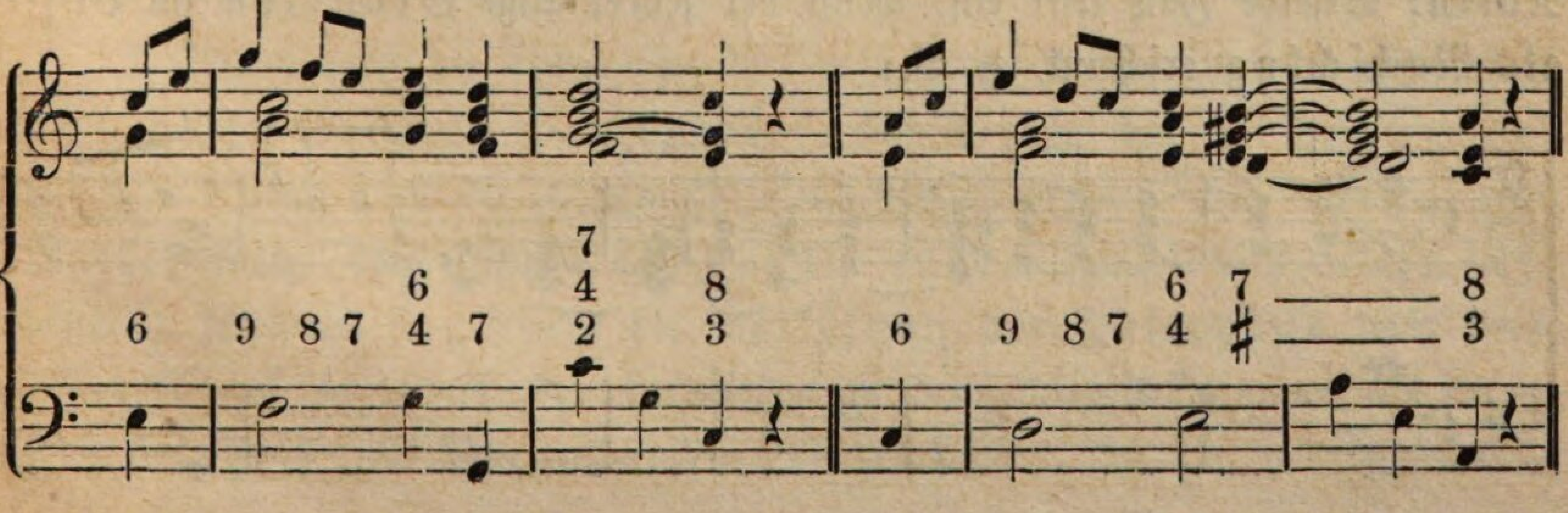
§ 54.
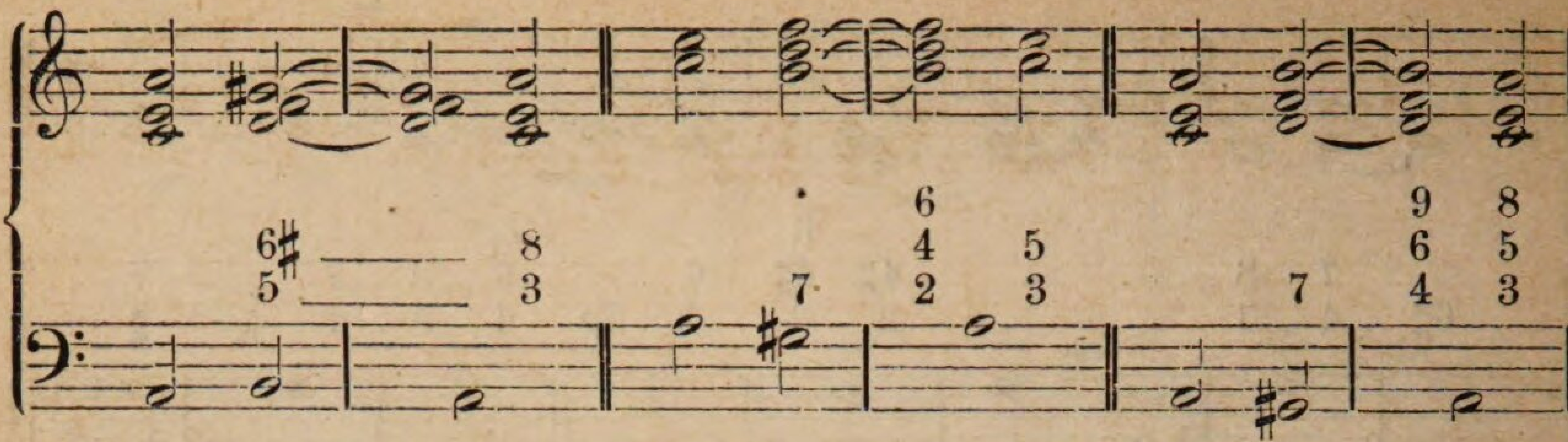
Der mehrstimmige Vorhalt.

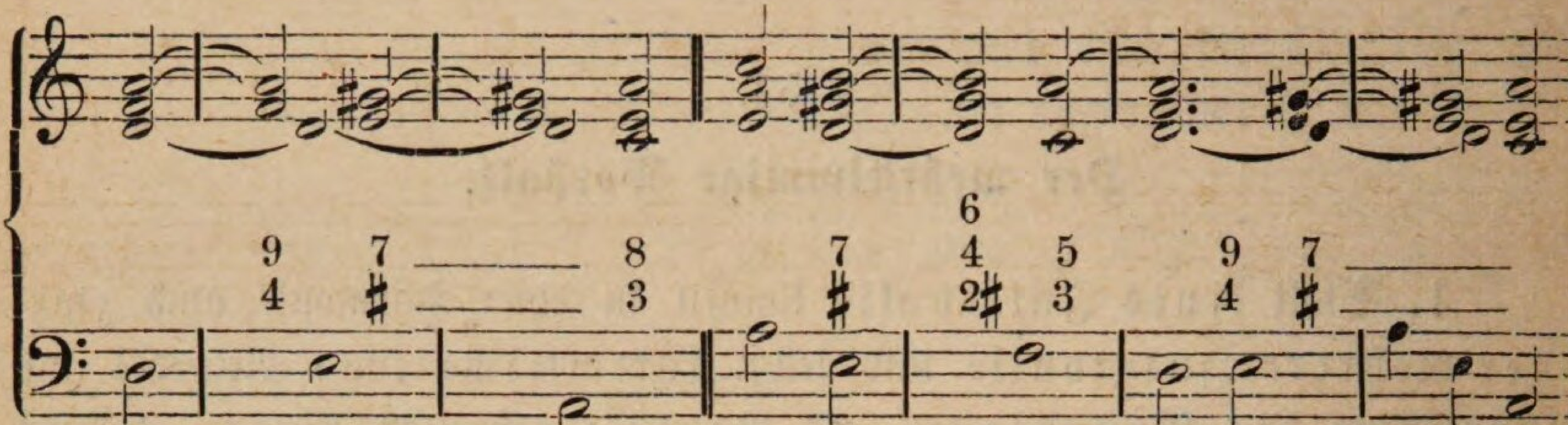
1. Statt eines Intervalls können in einer Harmonie auch zwei oder mehrere Intervalle und selbst sämmtliche eines Accordes mit Ausnahme des Grundtones als Vorhalt gebraucht werden; dadurch entstehen ebenfalls wieder die mannigfaltigsten Verbindungen und Verschmelzungen der Harmonieen, z. B.:
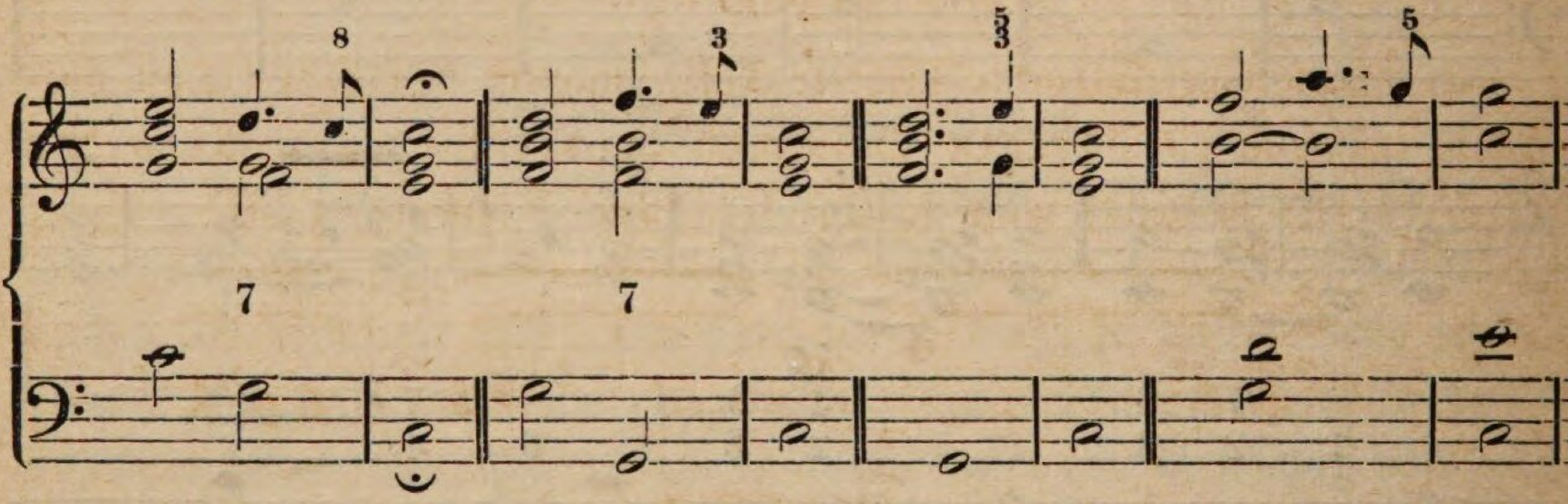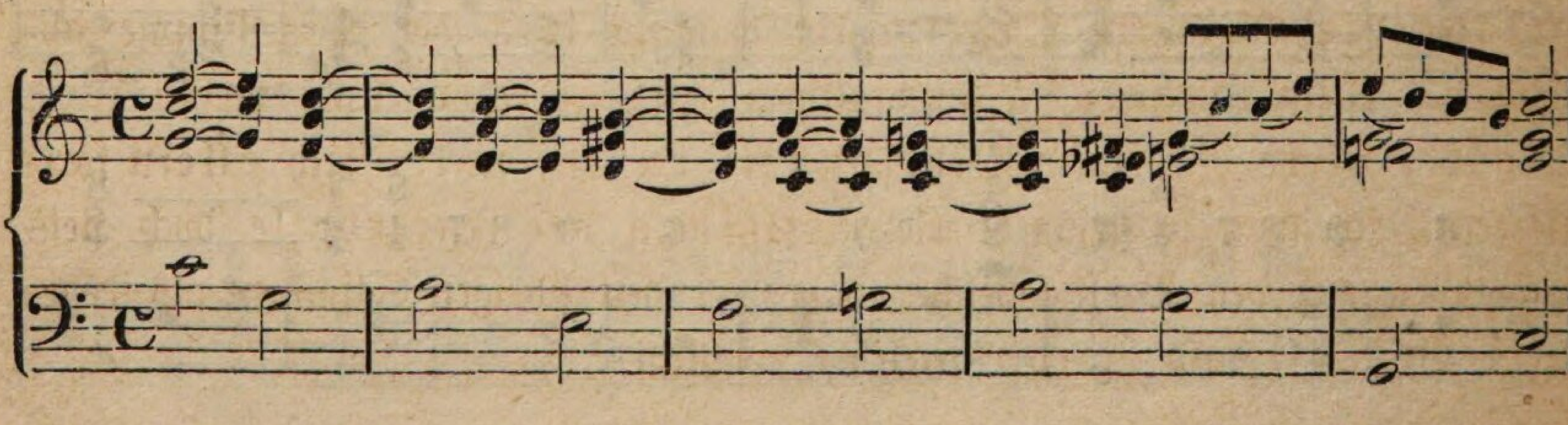










§ 55.

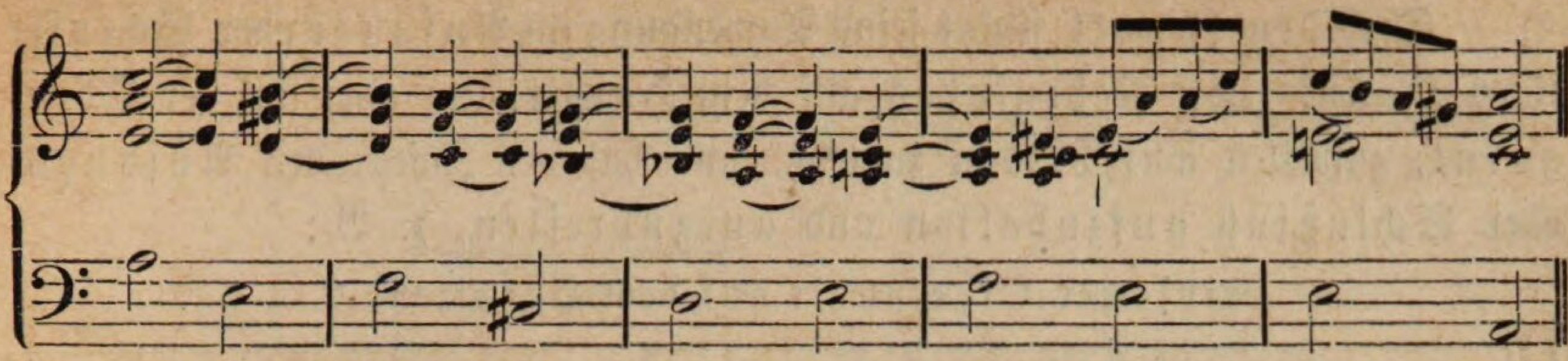
Die Vorausnahme (Anticipatio).

1. Das Gegentheil des Vorhaltes ist die Vorausnahme, welche darin besteht, daß einzelne Stimmen wesentliche Harmonietöne der erwarteten Harmonie (vor dem vollständigen Eintritte derselben) vernehmen lassen, z. B.:
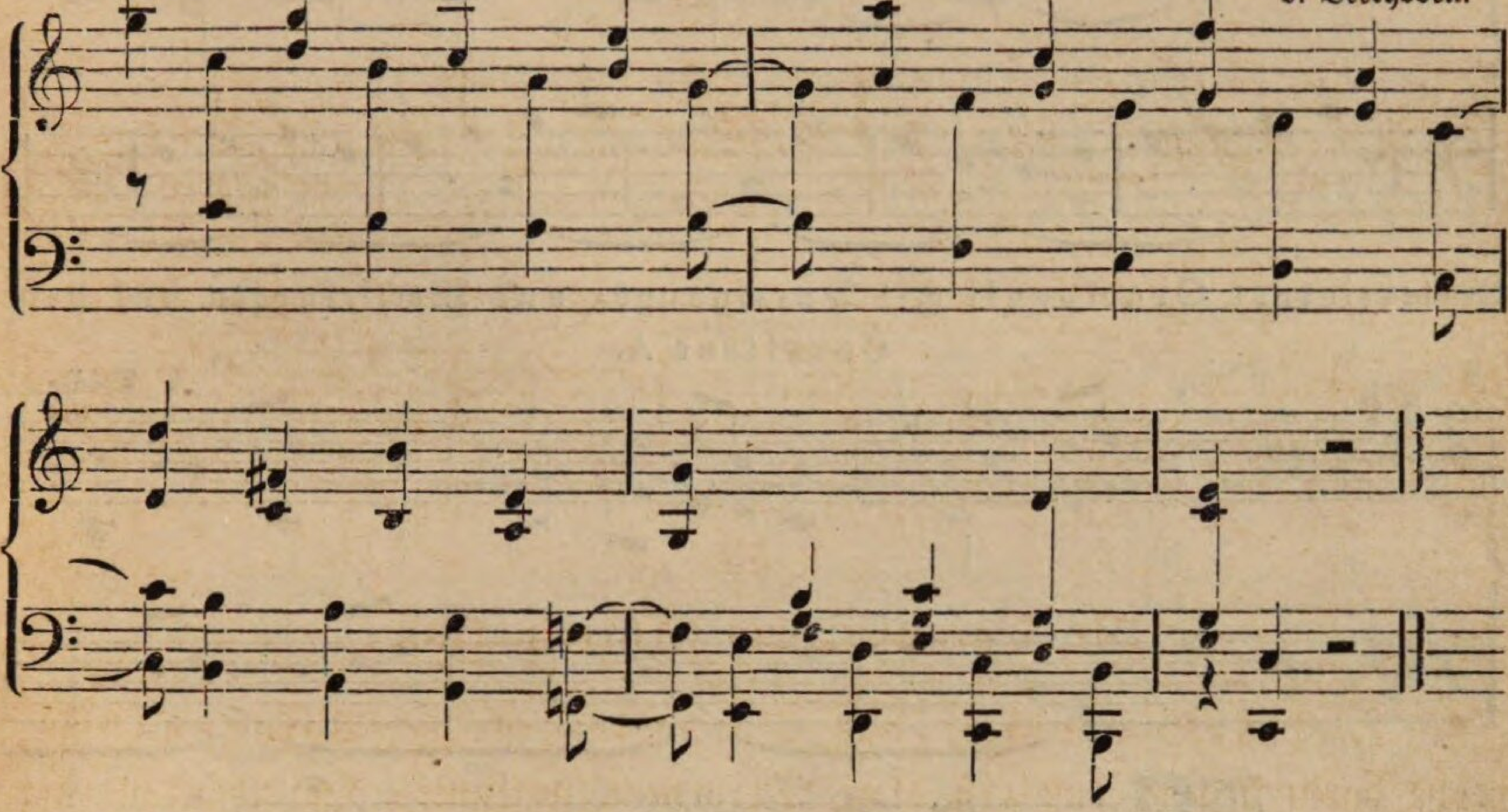


Wenn in mehreren nach einander folgenden Harmonieen der Grundton im Basse vorausgenommen wird, so erscheinen sie wie synkopirte Noten; derselbe Fall tritt ein, wenn der jedesmalige Grundton im Basse als Nachschlag erscheint, z. B.:



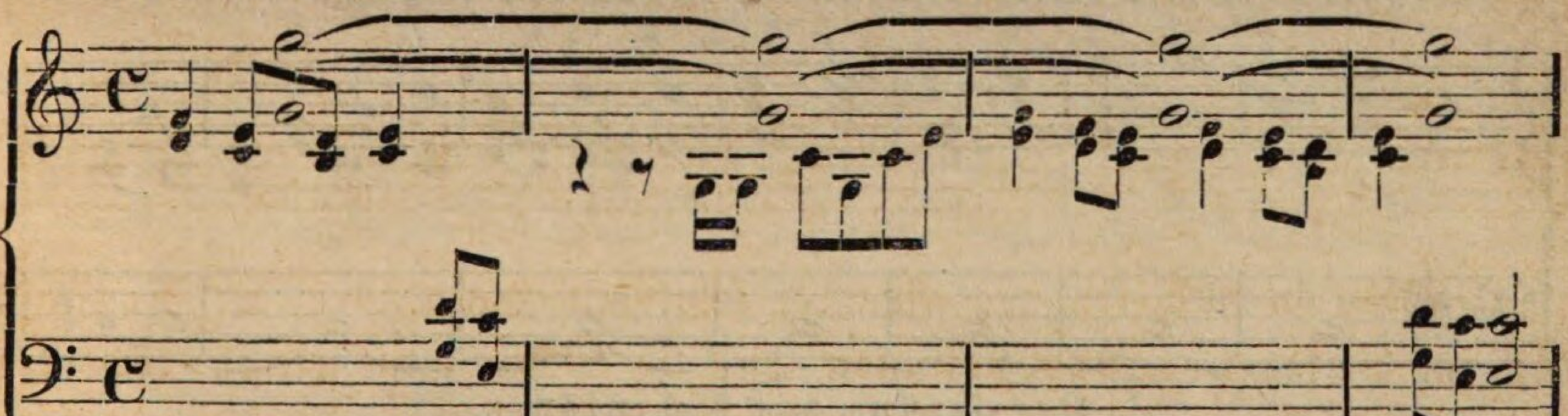


v. Beethoven.



§ 56.
Der Orgelpunkt.

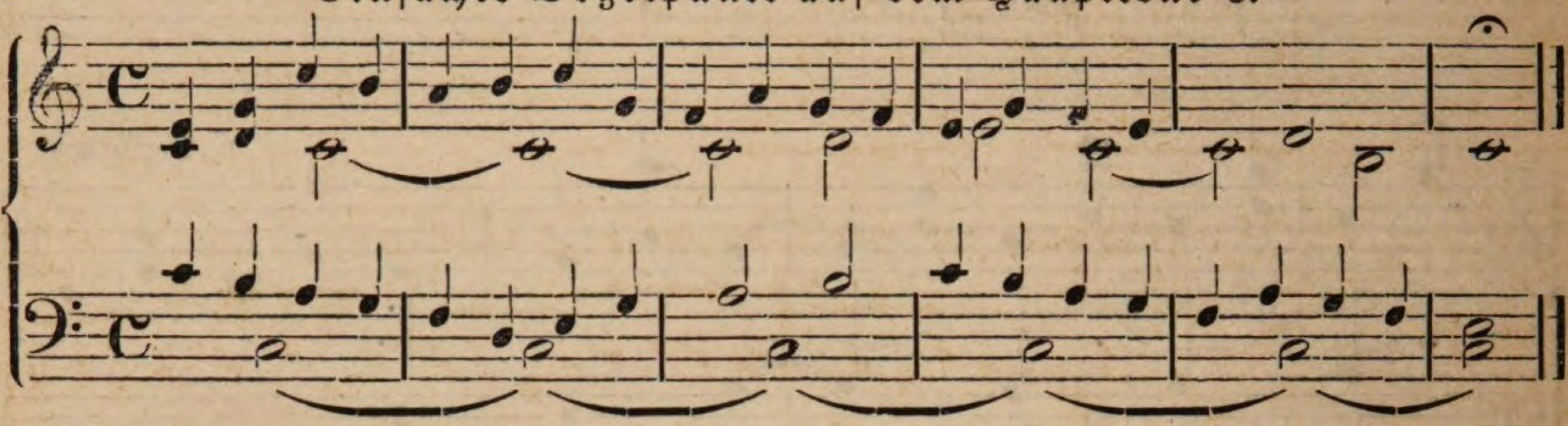
1. Wenn eine Stimme mehrere Takte hindurch denselben Ton beibehält, während die übrigen Stimmen in verschiedenen Accorden fortschreiten, so nennt man sie eine liegende Stimme, z. B.:



2. Bildet nun die liegende Stimme der Baß, so wird eine solche verlängerte Baßnote Orgelpunkt genannt (von der Orgelstimme abgeleitet). Wenn auch die mannigfaltigen wesentlichen und zufälligen Accorde, welche auf einem Orgelpunkte ruhen, unter sich allein fortzuschreiten scheinen, so geschieht die Auflösung der Intervalle doch stets in Bezug auf den Baß, welcher daher zu den übrigen Stimmen als ständiger Vorhalt und Vorausnahme erscheint.
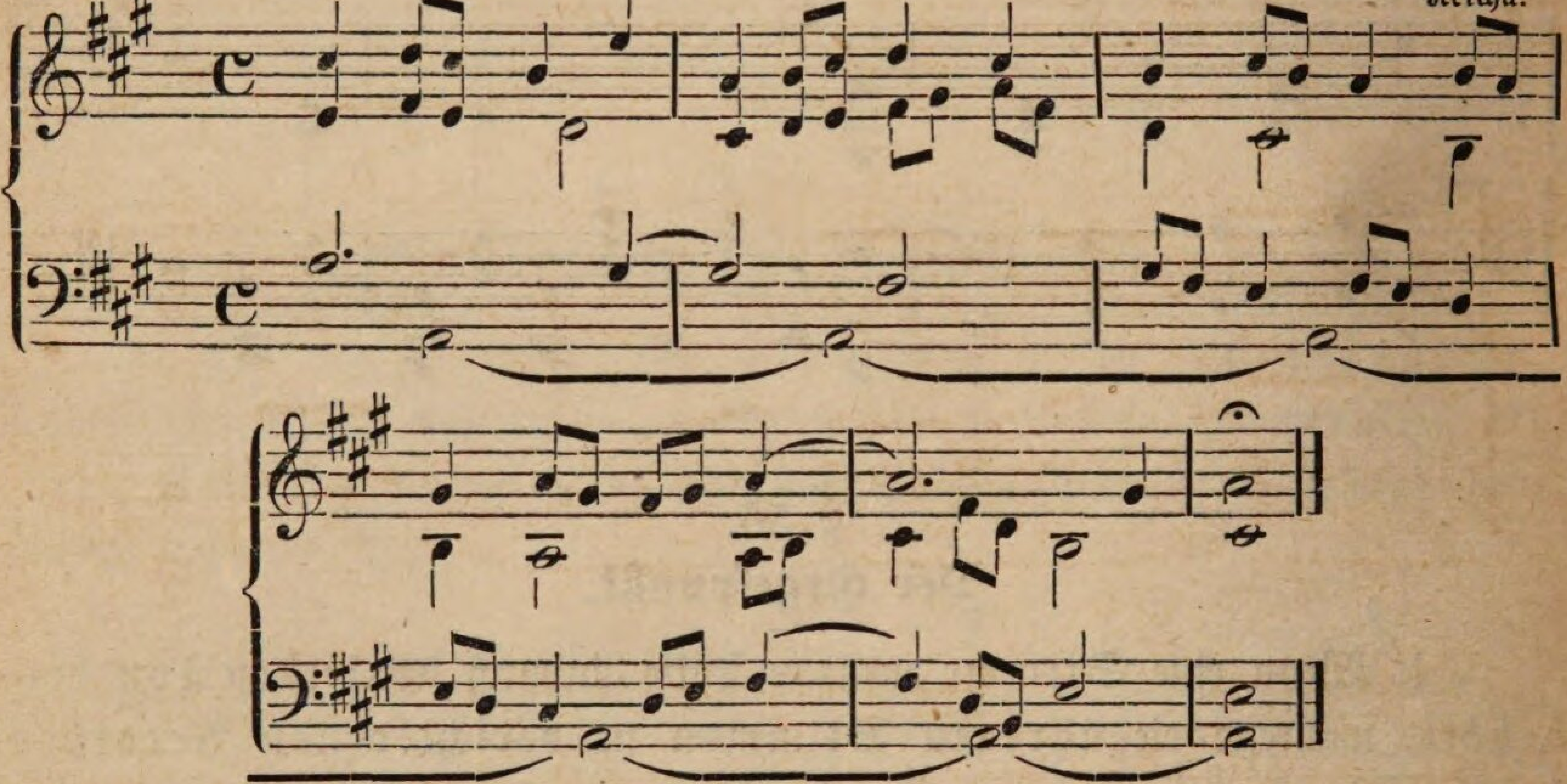
Der Orgelpunkt findet seine Anwendung im Anfange oder Schlusse eines Haupt- oder Nebensatzes auf dem Haupttone oder auf der Oberquint, zuweilen auf beiden zugleich, und hat den Zweck, den Anfangs- oder Schlußsatz aufzuhalten und auszubreiten, z. B.:

Einfacher Orgelpunkt auf dem Haupttone C.

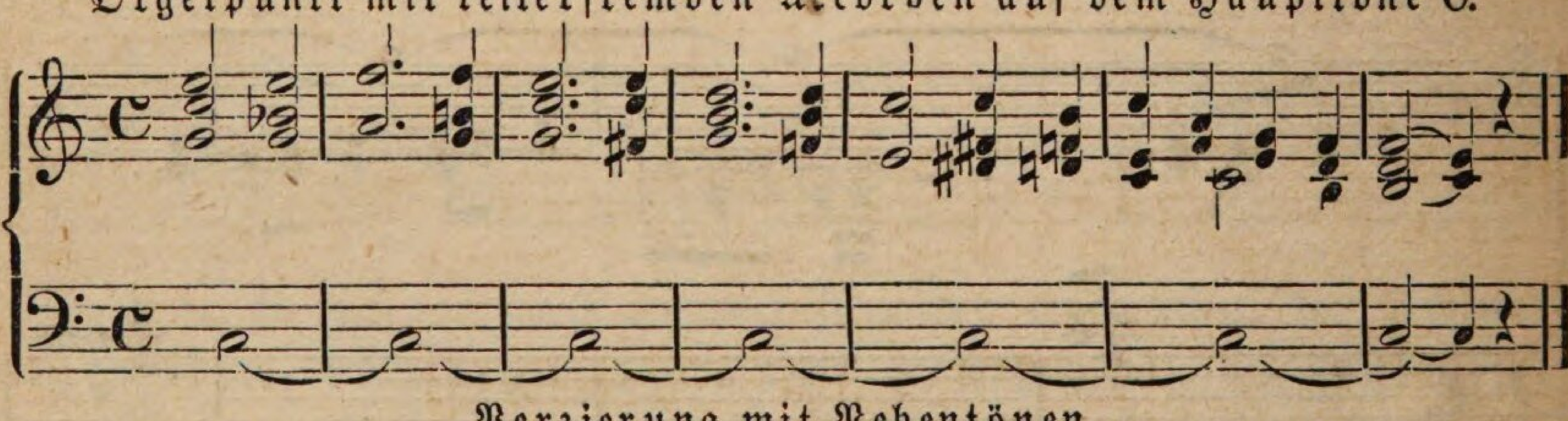


Leitereigener Orgelpunkt mit Durchgangs- und Wechselnoten auf dem Haupttone A.
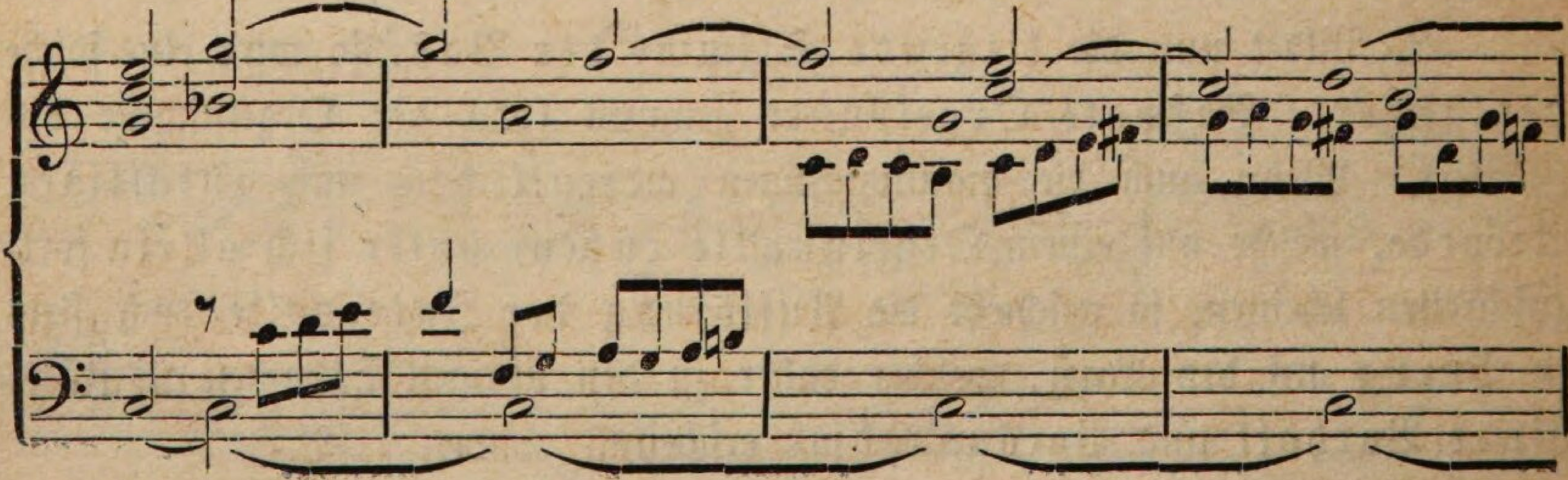
Reicha.
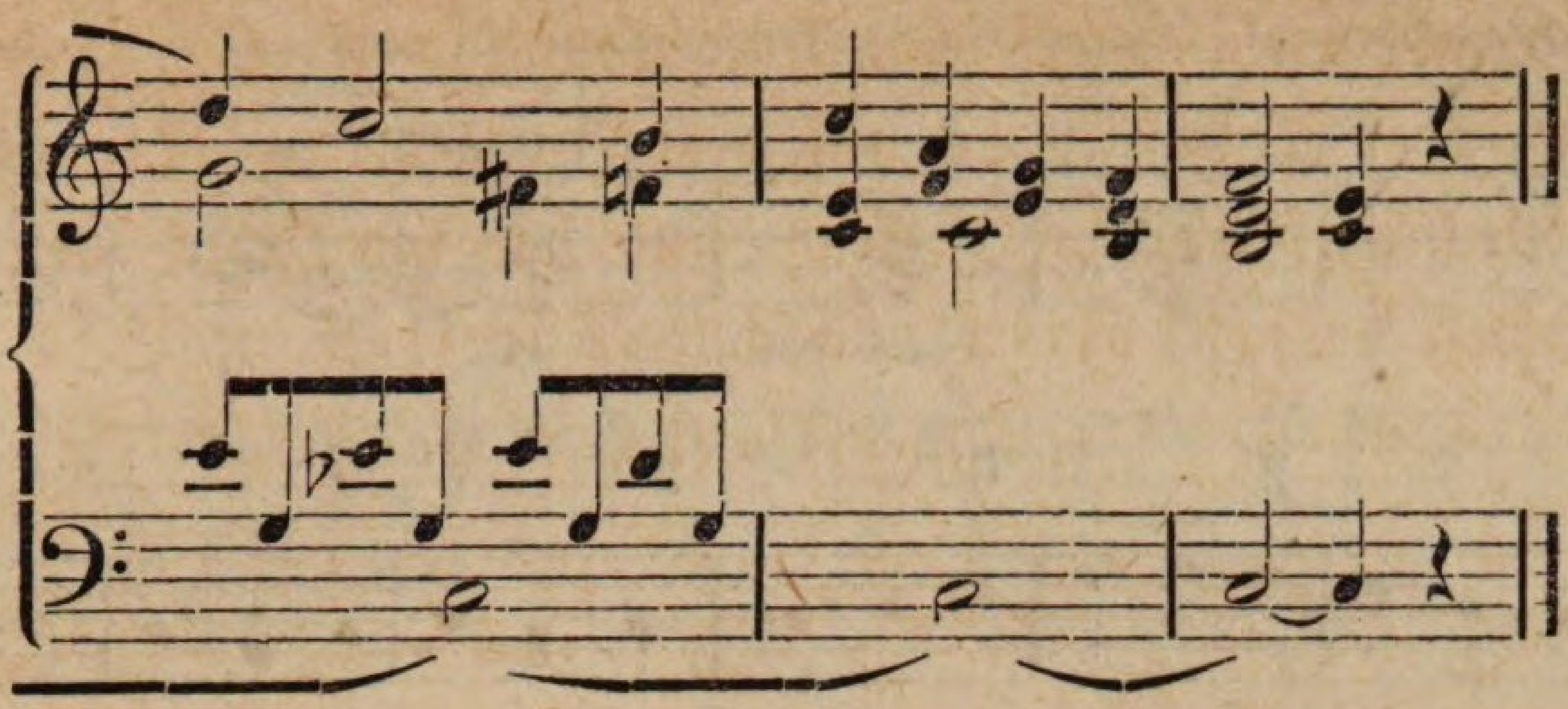


Orgelpunkt mit leiterfremden Accorden auf dem Haupttone C.
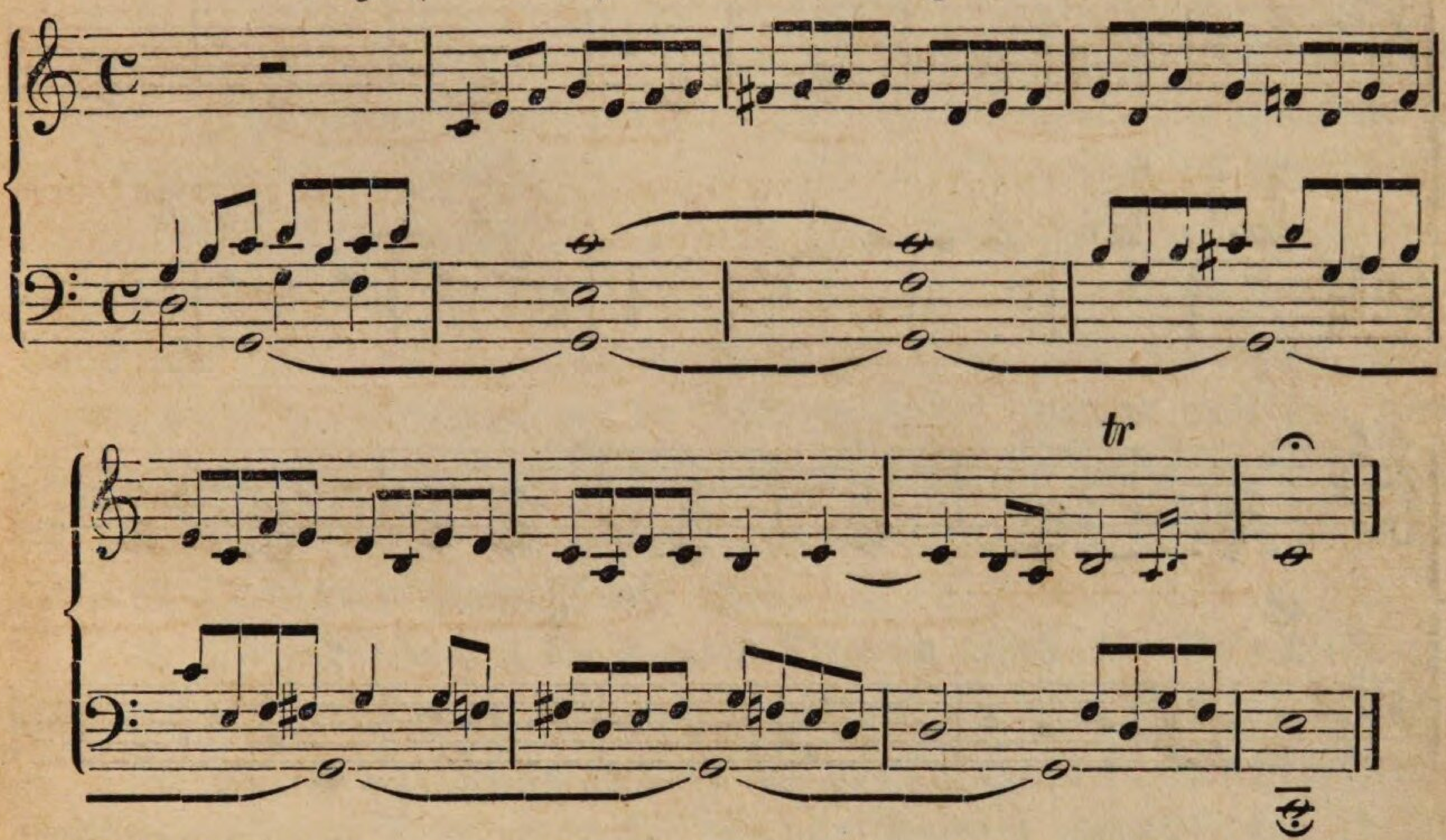


Verzierung mit Nebentönen.
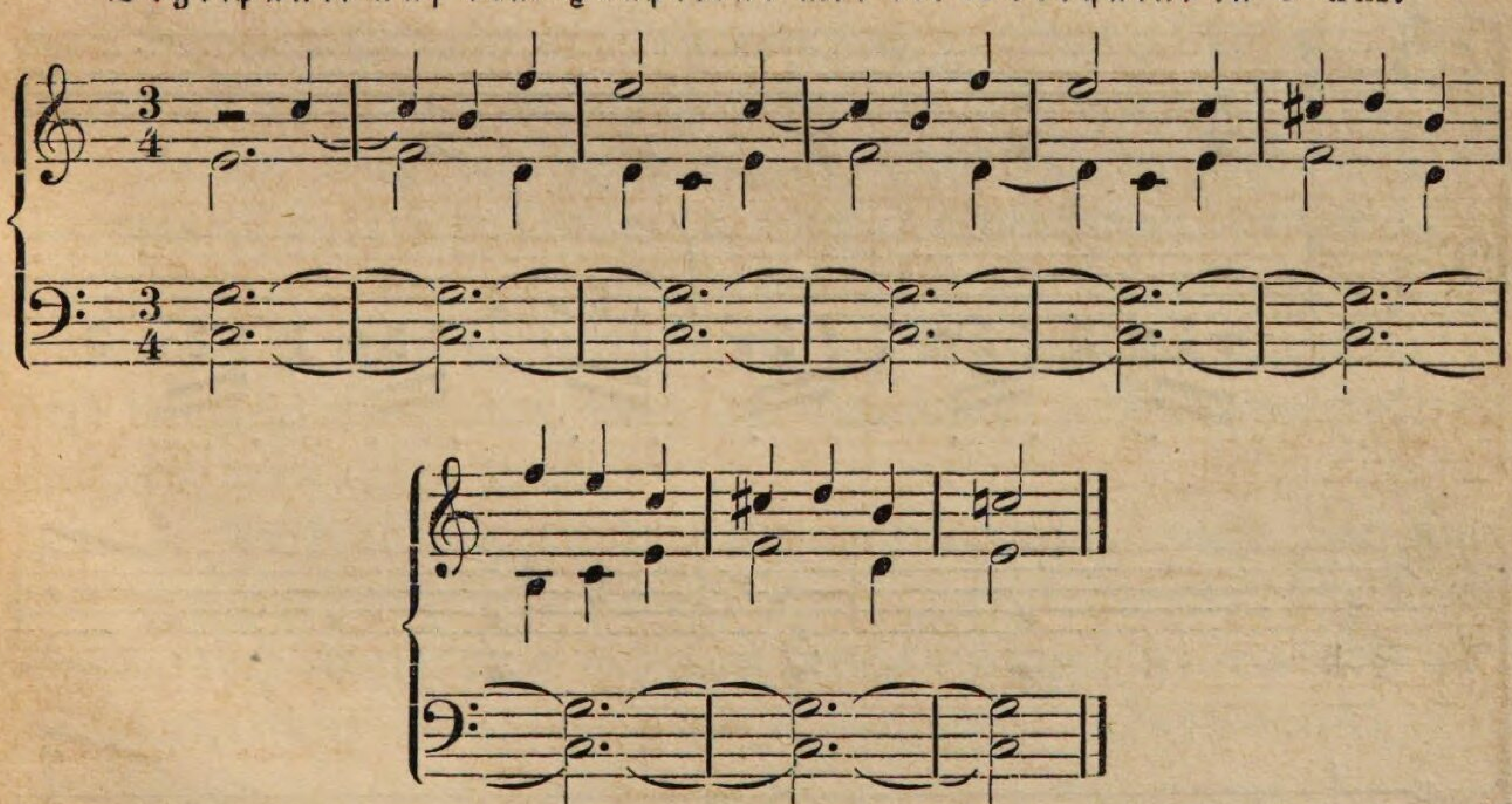




Orgelpunkt auf der Oberquint g in C-dur.

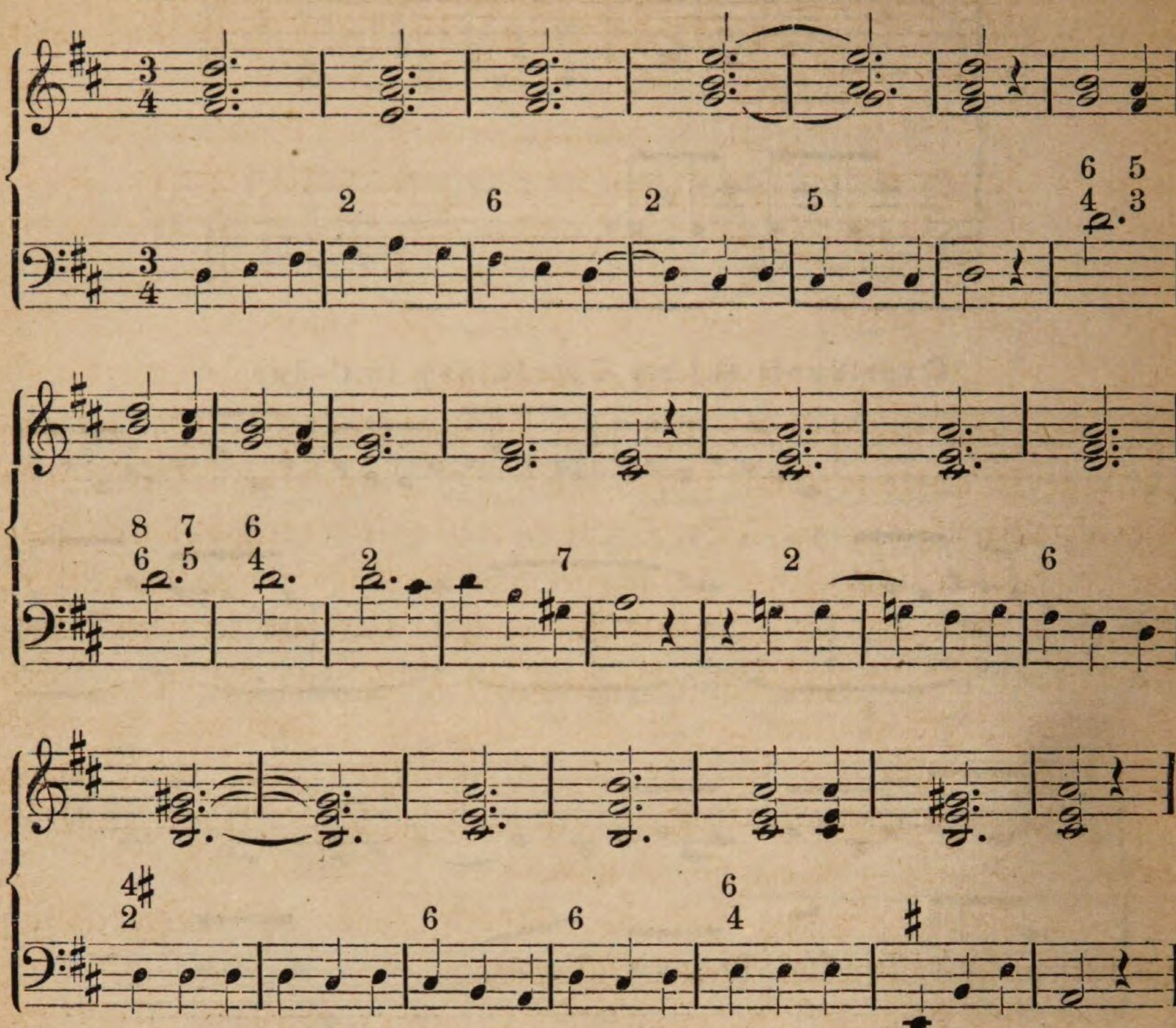


Orgelpunkt auf dem Hauptone mit der Oberquint in C-dur.

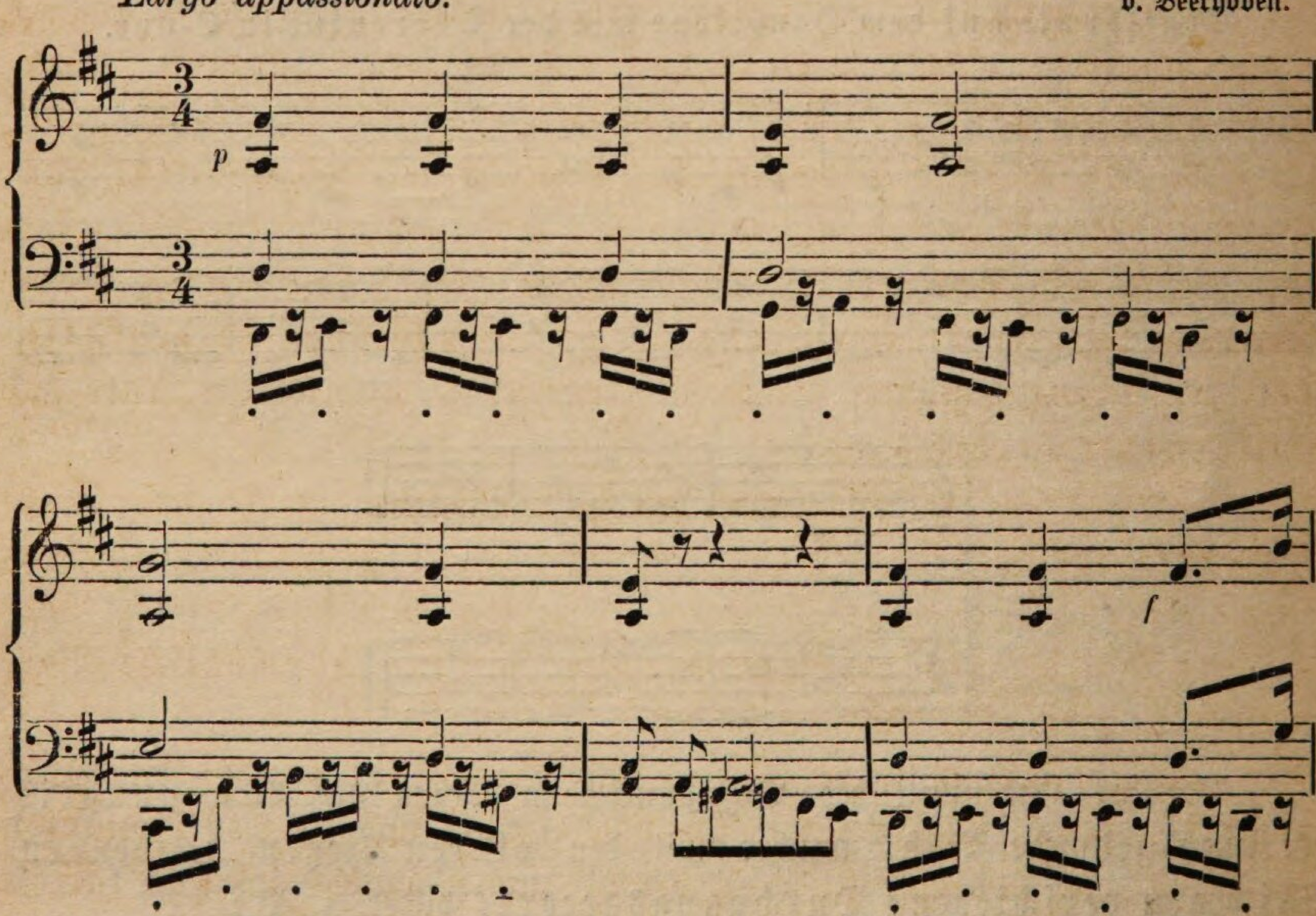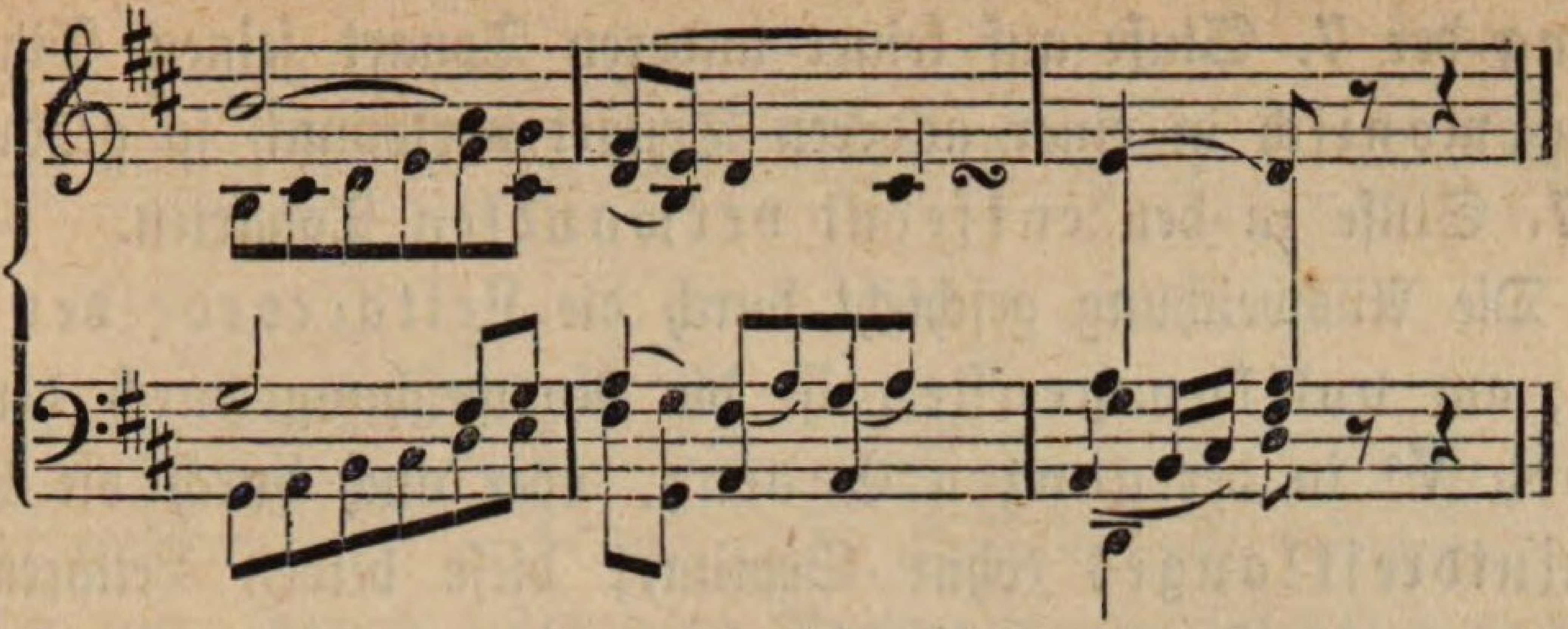


3. Das Gegentheil des Orgelpunktes in Bezug auf Bewegung ist der durchgehende Baß, welcher mit den oberen liegen bleibenden Stimmen verschiedene Durchgangsaccorde bildet, z. B.:

Allegro.



Largo appassionato. v. Beethoven.





§ 57.

Die Ausweichung.

1. Jeder größere Tonsatz kann sich nicht ausschließlich auf eine einzige Haupttonart mit ihren sechs Nebentonarten beschränken; so mannigfaltig sich auch die leitereigene Modulation durch die Unterlegung der verschiedenen leitereigenen Dreiklangs- und Vierklangsharmonien gestalten läßt, so würden doch bei zu langem Verweilen in einer und derselben Haupttonart nicht bloß manche Harmonieschritte an Härte und Steifigkeit leiden (besonders in den Umkehrungen der Stammaccorde), sondern auch dem ganzen Tonsatze würde jener Reiz frischer Tonfarben fehlen, welcher durch das zeitweilige Verlassen der Haupttonart d. h. durch die Uebergänge in fremde Tonarten hervorgebracht wird.

2. Dieser Uebergang in fremde Tonarten wird die Ausweichung (ausweichende, leiterfremde Modulation) genannt.

3. Die Ausweichung ist entweder vorübergehend oder bleibend; vorübergehend ist sie, wenn die fremde Tonart entweder nur theilweise berührt, oder bald wieder verlassen wird, bleibend dagegen, wenn die neue Tonart vollkommen und in einem längeren rhythmischen Ruhepunkte aufgeführt wird.

4. Die Kunst der Ausweichung beruht auf der Kenntniß der Verwandtschaft der Tonarten, welche der erfindenden Tondichtung ein unendliches Feld darbietet; die Verwandtschaft der Tonarten ist in der Verwandtschaft der Harmonieen, in der harmonischen Mehrdeutigkeit der Accorde begründet, welche die Tonarten in nächstverwandte und entferntverwandte trennt.

5. Nächstverwandt sind diejenigen Tonarten, welche ihre Dur- und Mollharmonieen mit einer anderen Tonart gemeinsam haben, und entfernt verwandt diejenigen, welche erst durch chromatische Veränderung ihrer Hauptdreiklänge oder durch enharmonische Verwechselung eingeführt werden können.

6. Mit der Durtonart C sind daher nächstverwandt: die Durtonarten der 4. und 5. Stufe (F- und G-dur) und die Molltonarten der 2., 3. und 6. Stufe (d-moll, e-moll und a-moll). Weil der falsche

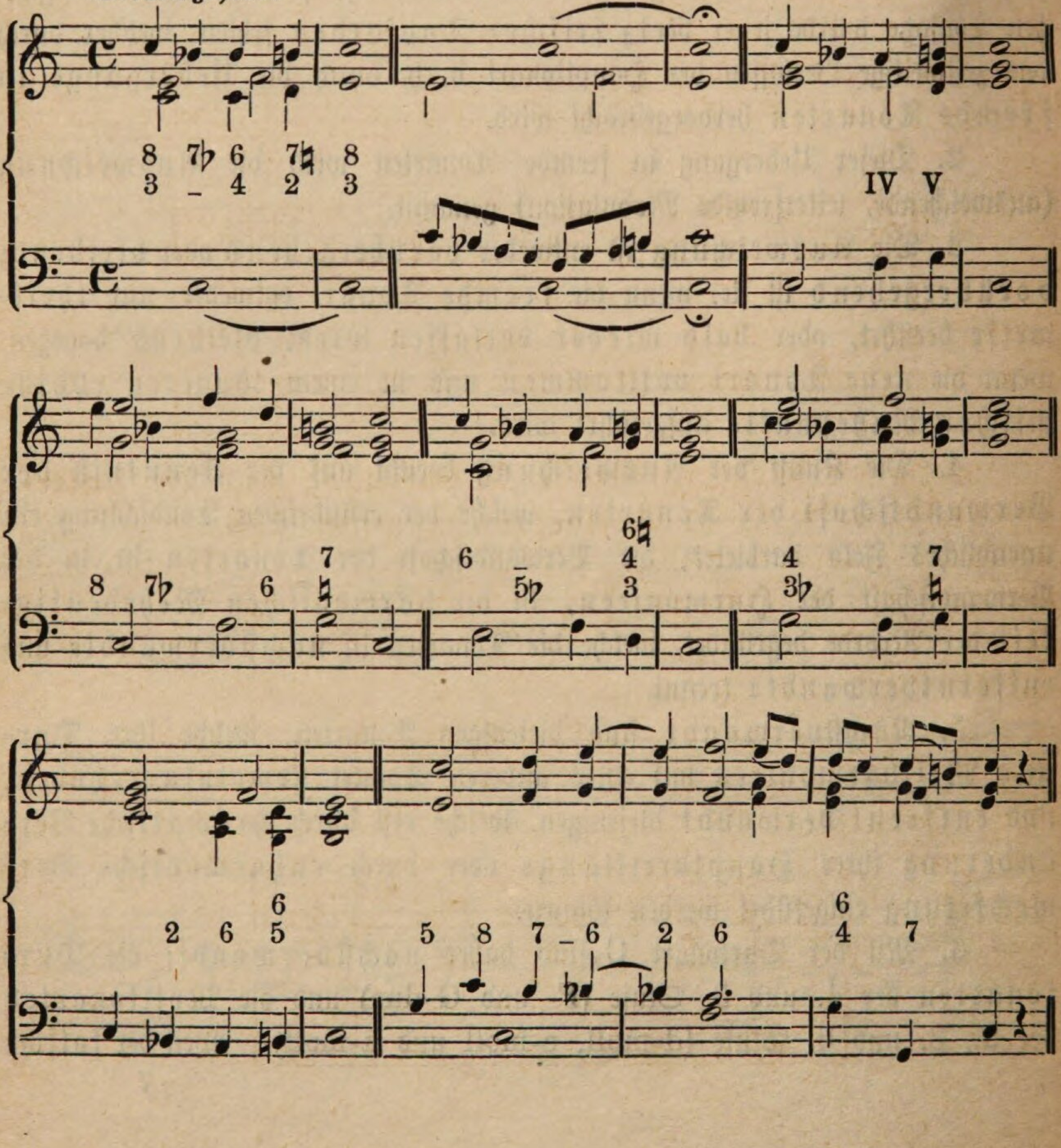
Dreiklang der 7. Stufe auf keiner anderen Tonart seinen Sitz hat, und nur enharmonisch in einer anderen Tonart vorkommt, so gehört die Tonart der 7. Stufe zu den entfernt verwandten Tonarten.

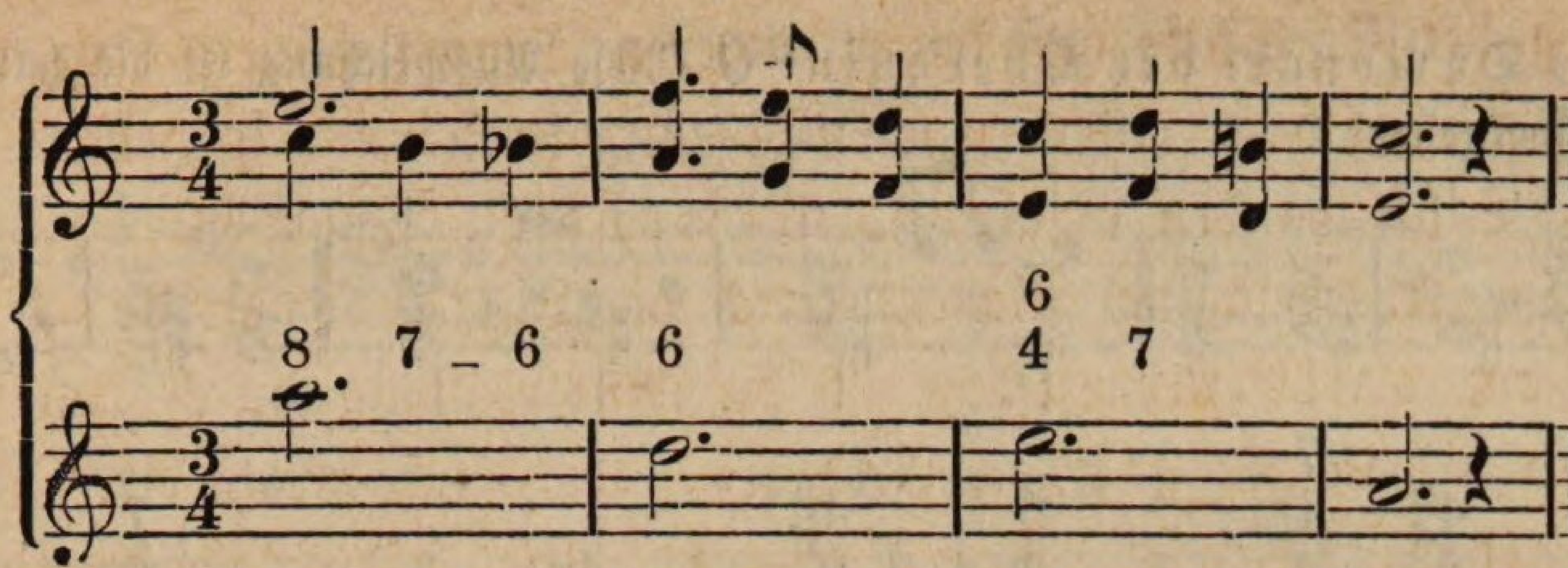
7. Die Ausweichung geschieht durch die Leitaccorde der fremden Tonart; am vollkommensten ist die Ausweichung durch den Hauptleitaccord V⁷ in der ganzen Cadenz, oder auch durch die Cadenz des Oberquintdreiklanges (ohne Septim); diese beiden Leitaccorde eignen sich daher am meisten zur bleibenden Ausweichung; die übrigen Leitaccorde, als: der falsche Drei- und Vierklang der 7. Stufe in Dur, der verminderte Septimaccord in Moll, die alterirten Septimaccorde, sowie die Umkehrungen des Hauptseptimaccordes, welche sämmtliche Accorde nur Halbcadenzen bilden, werden größtentheils zu den vorübergehenden Ausweichungen verwendet.

Ausweichung von der Tonart C-dur:

a) in die Durtonart der Unterquint F.

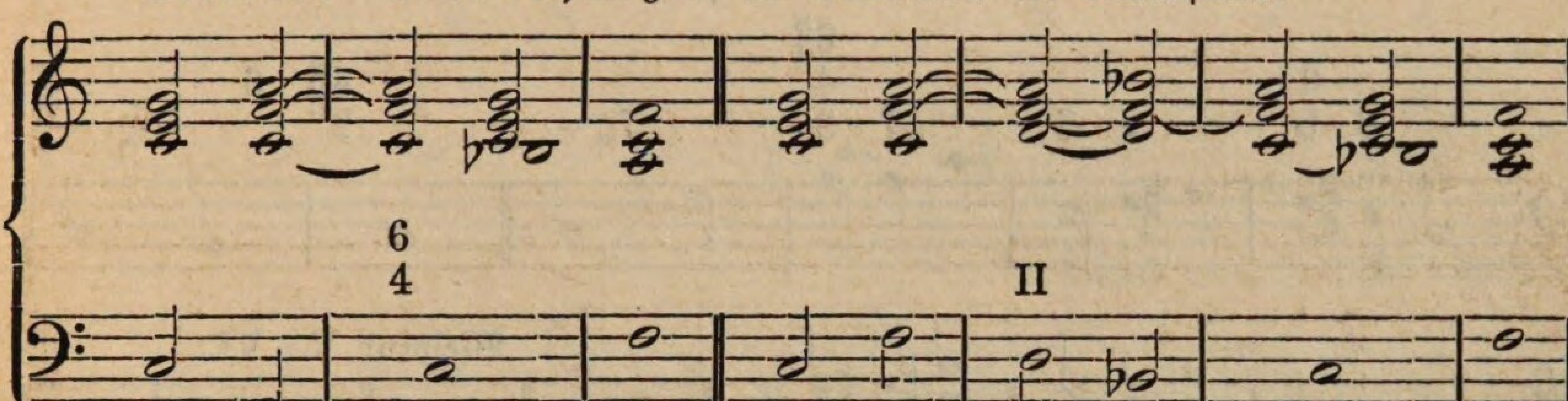
Vorübergehend:

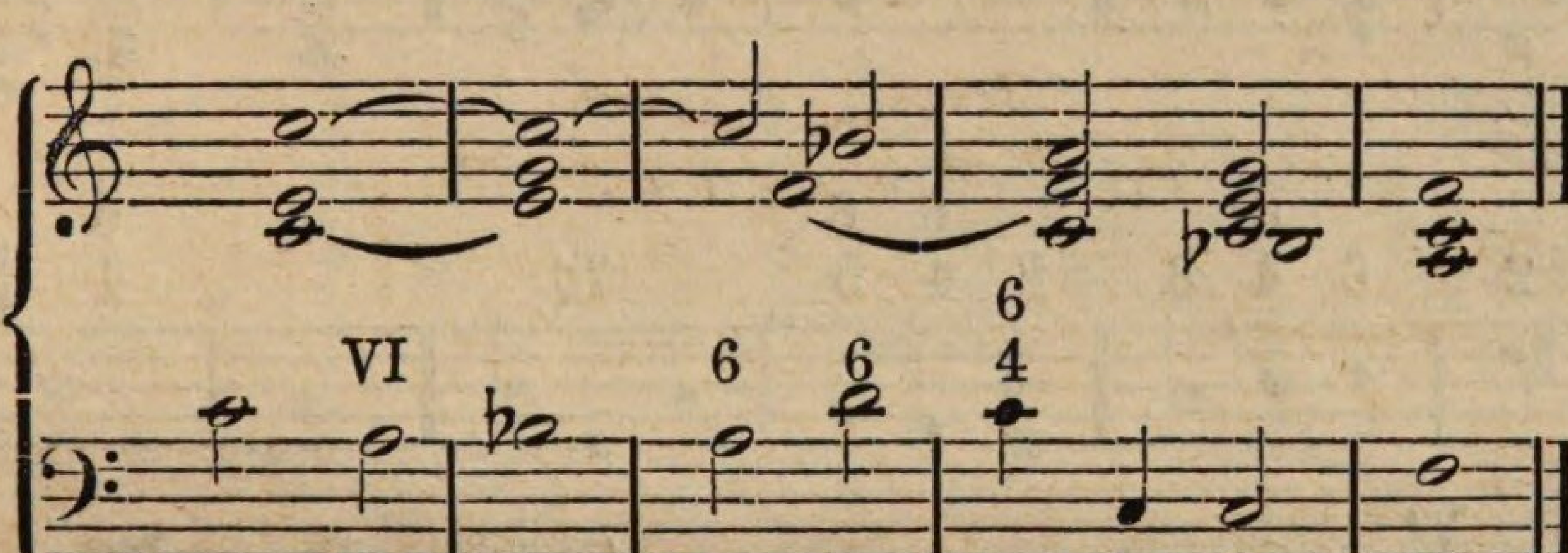




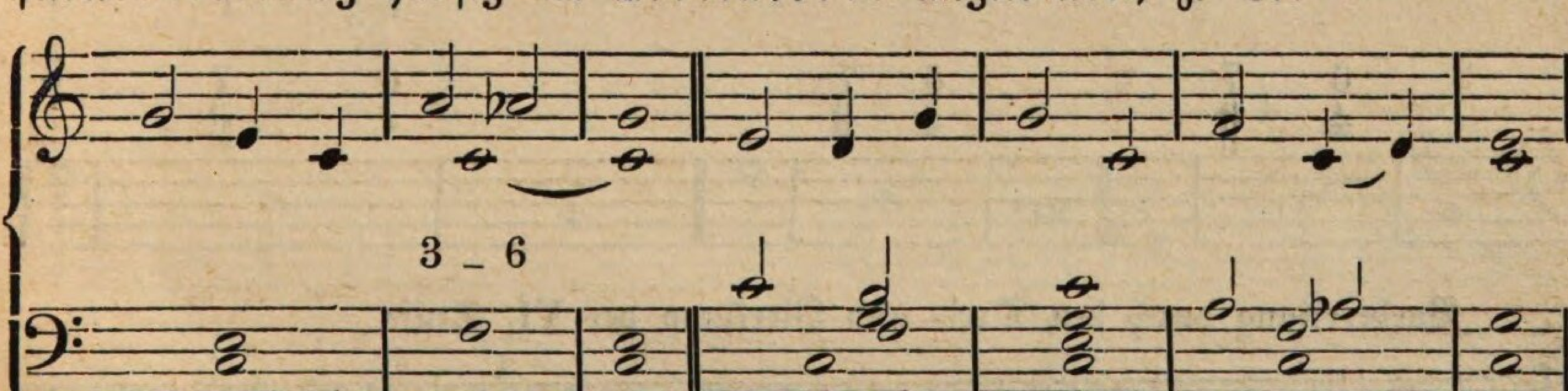
8. Die neue Tonart wird vom Gehöre immer *leichter aufgenommen*, wenn der eintretende Leitaccord durch *Harmonieen vorbereitet* wird, welche in ihm *theilweise* oder *ganz enthalten* sind; die *schnellste* und *häufigste Vorbereitung* bildet der *Hauptdreiklang* der neuen *Tonart* selbst, besonders in der *Quartsextlage*:

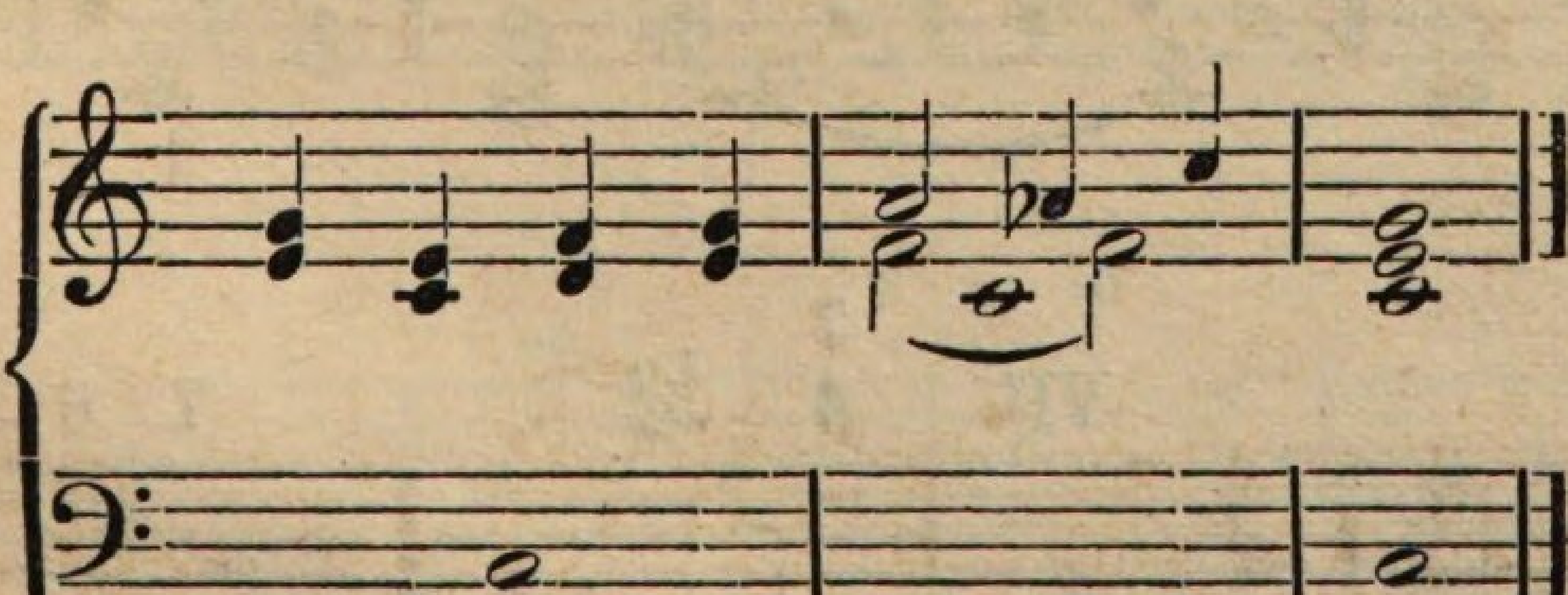
Bleibende Ausweichung in die Durtonart der Unterquint:





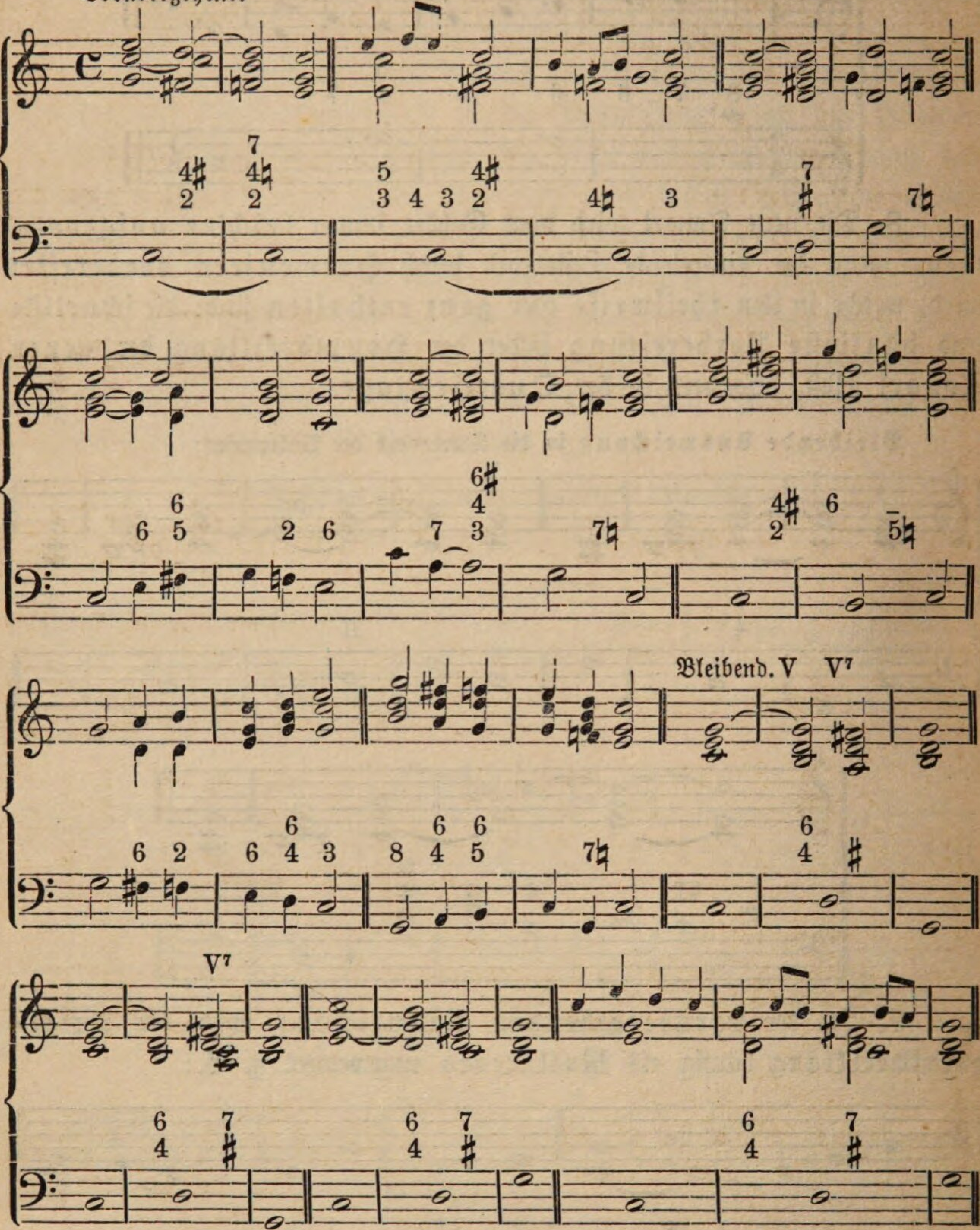
9. In der *vorübergehenden Ausweichung* wird der *Unterquintdreiklang* häufig als *Mollaccord* angewendet, z. B.:



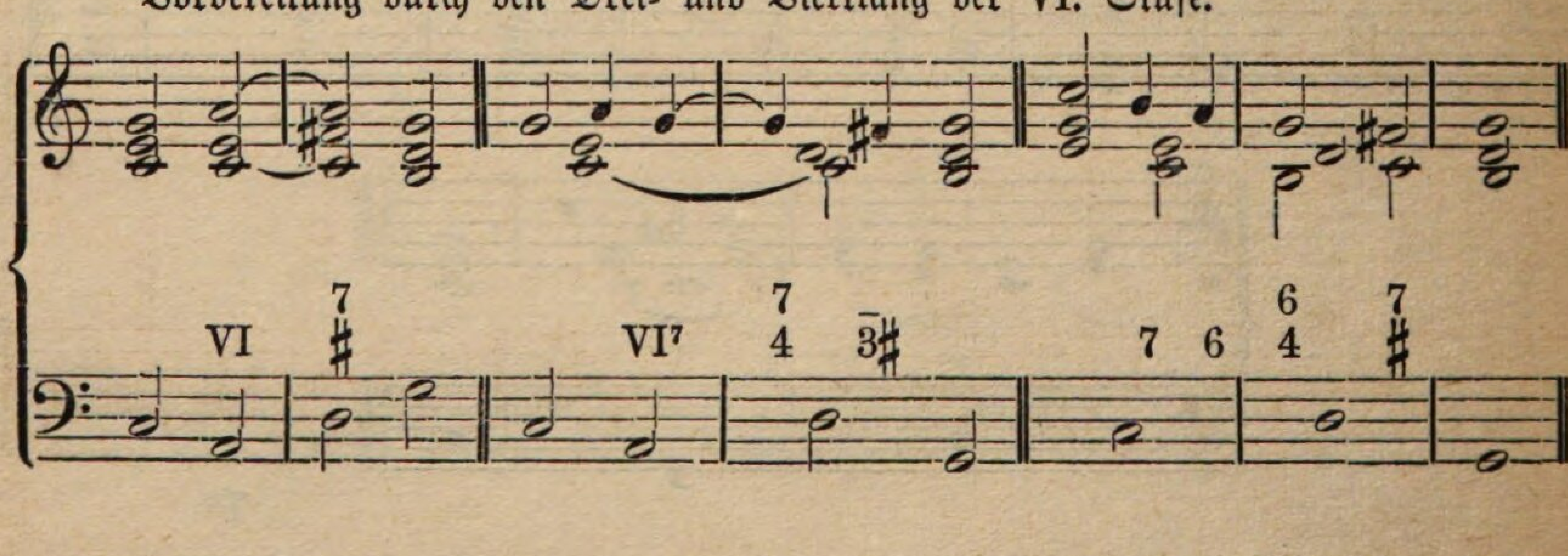


b) in die Durtonart der Oberquint G (diese Ausweichung ist die häufigste).

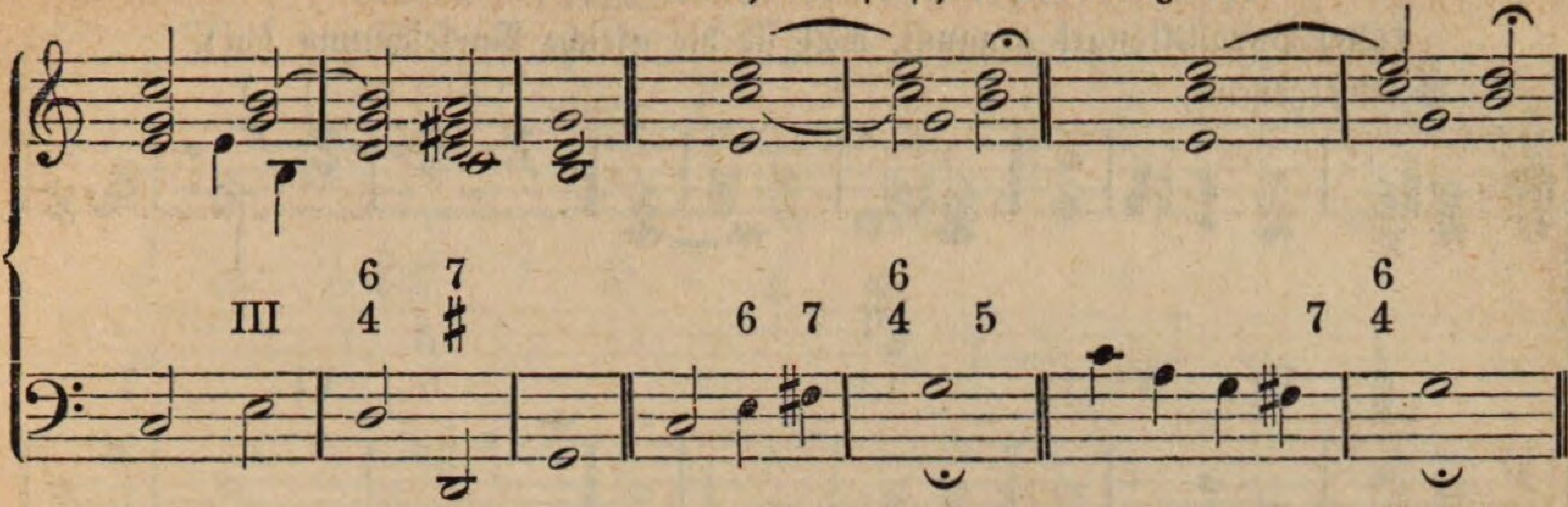
Vorübergehend.
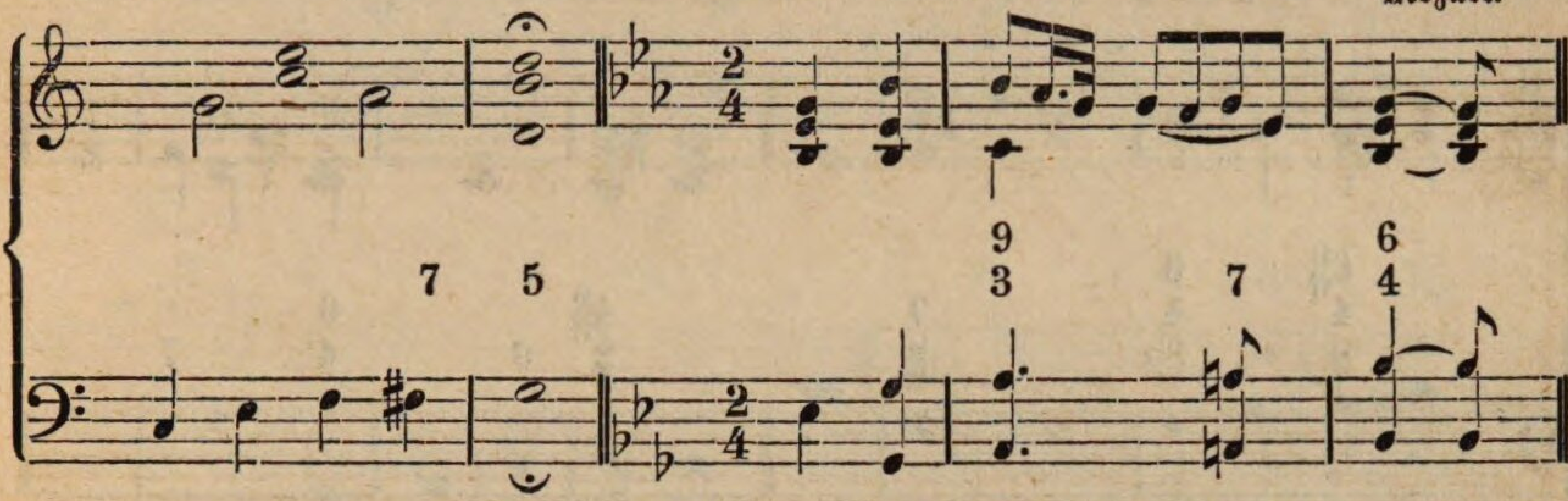


Vorbereitung durch den Drei- und Vierklang der VI. Stufe.
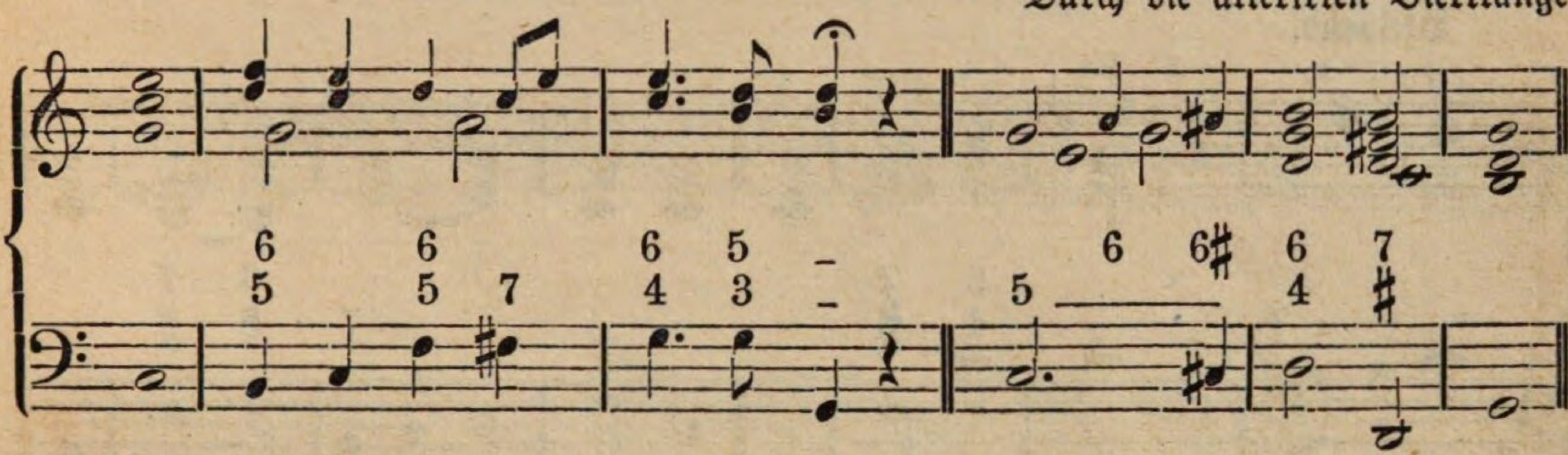


Durch den falschen Vierklang VII⁷.



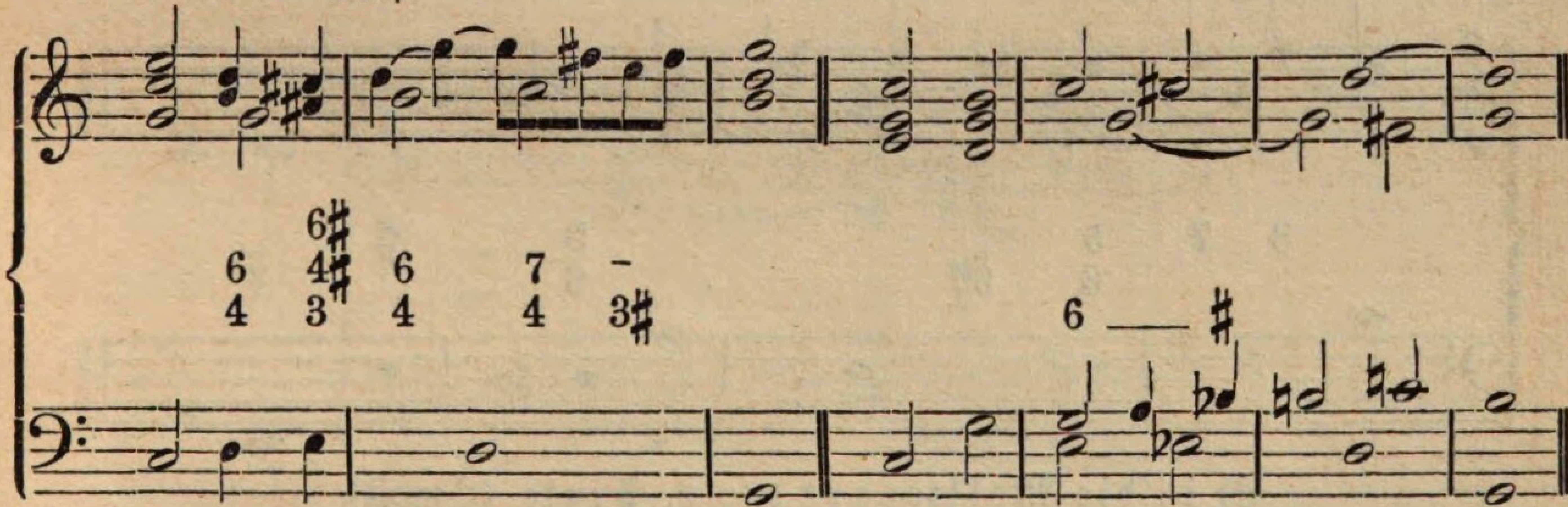
Mozart.

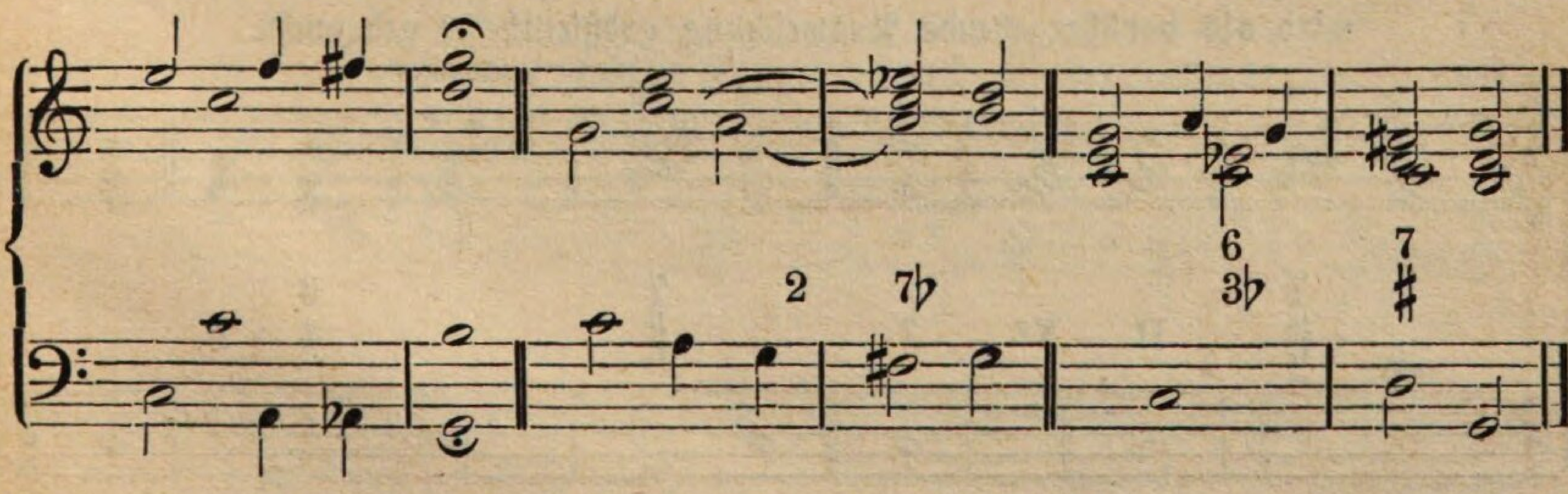


Durch die alterirten Vierklänge



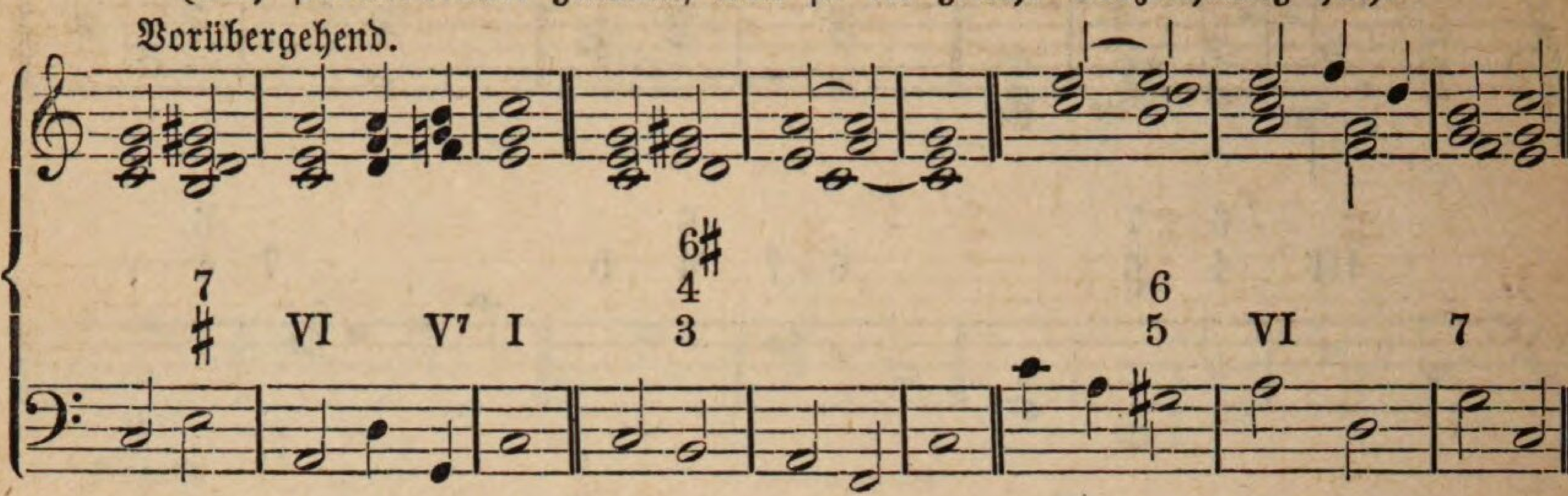
der 2. und 4. Stufe.

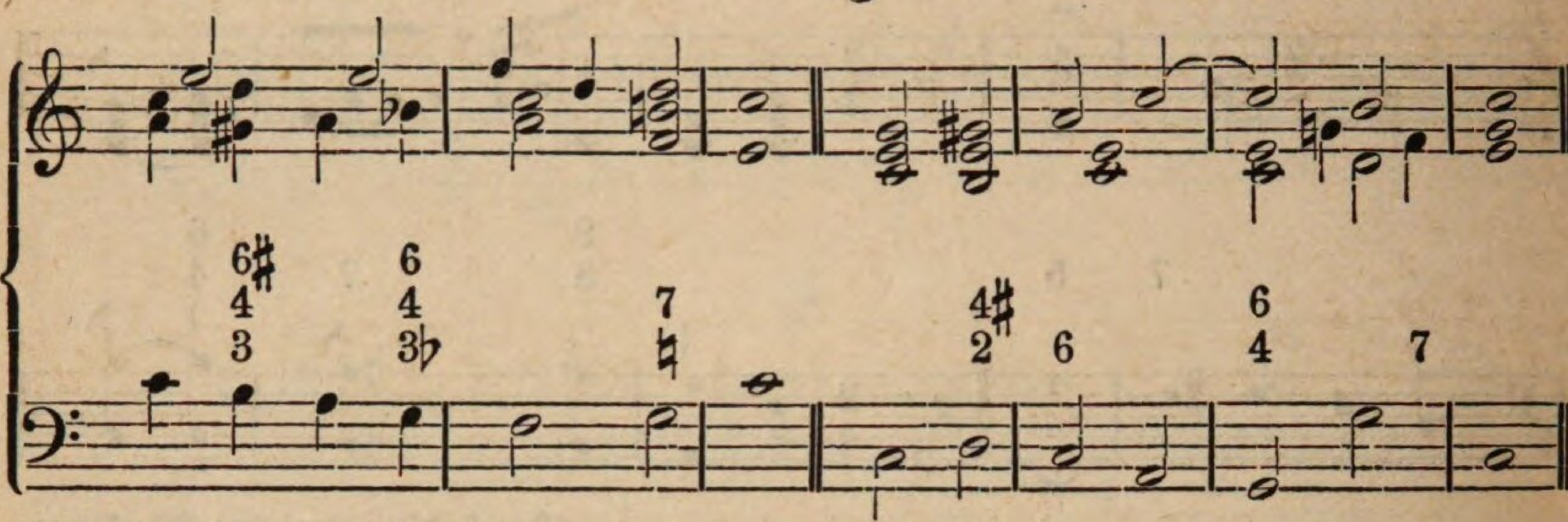




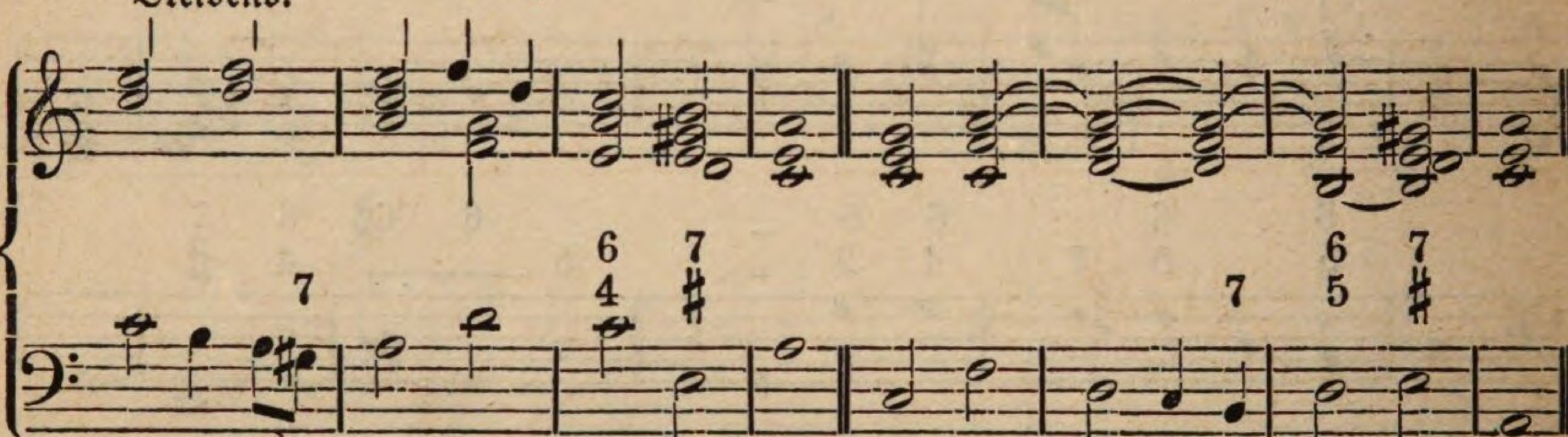
c) in die Molltonart der 6. Stufe: a-moll.
(auch Paralleltonart genannt, weil sie die gleiche Vorzeichnung hat).

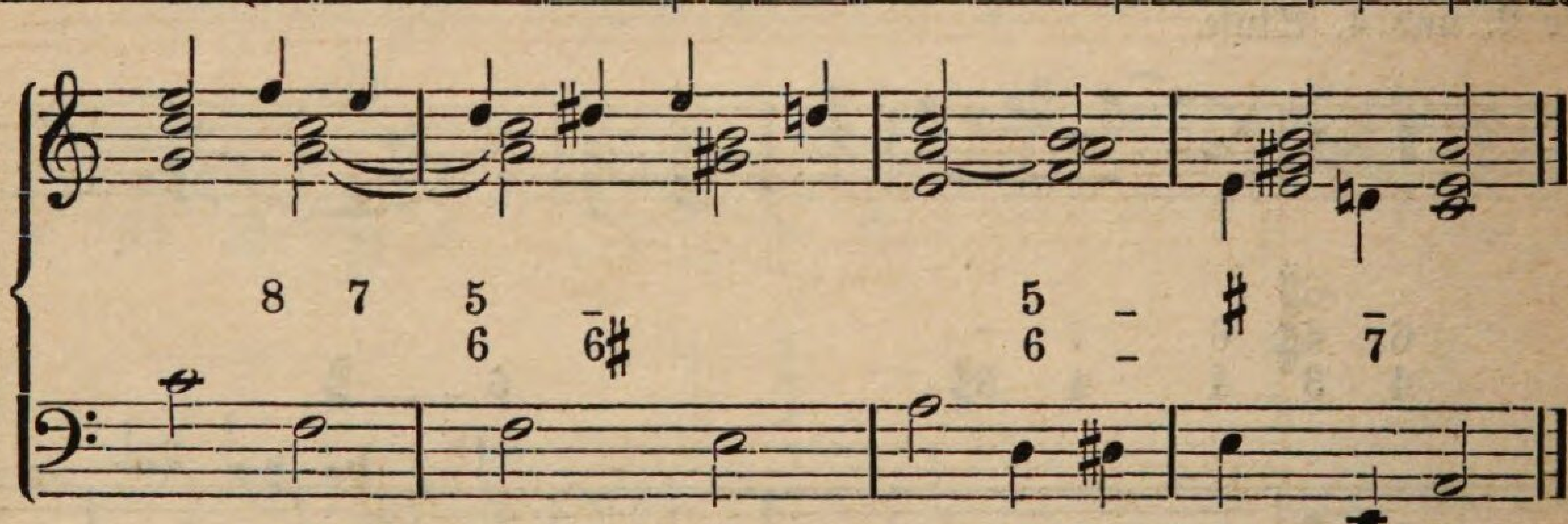
Vorübergehend.



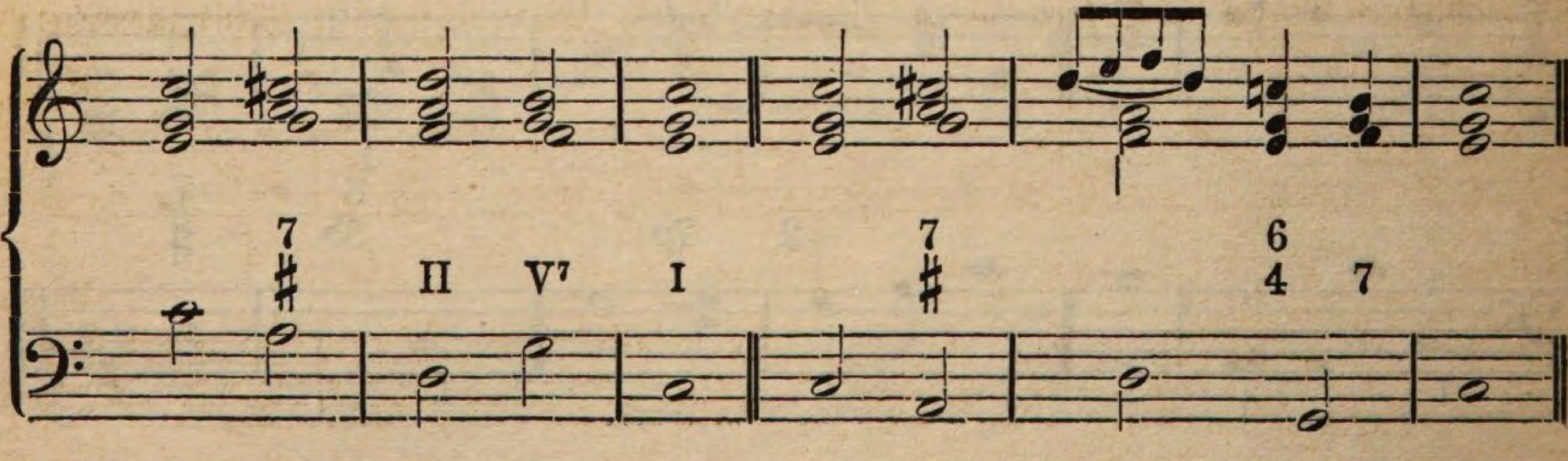


Bleibend.

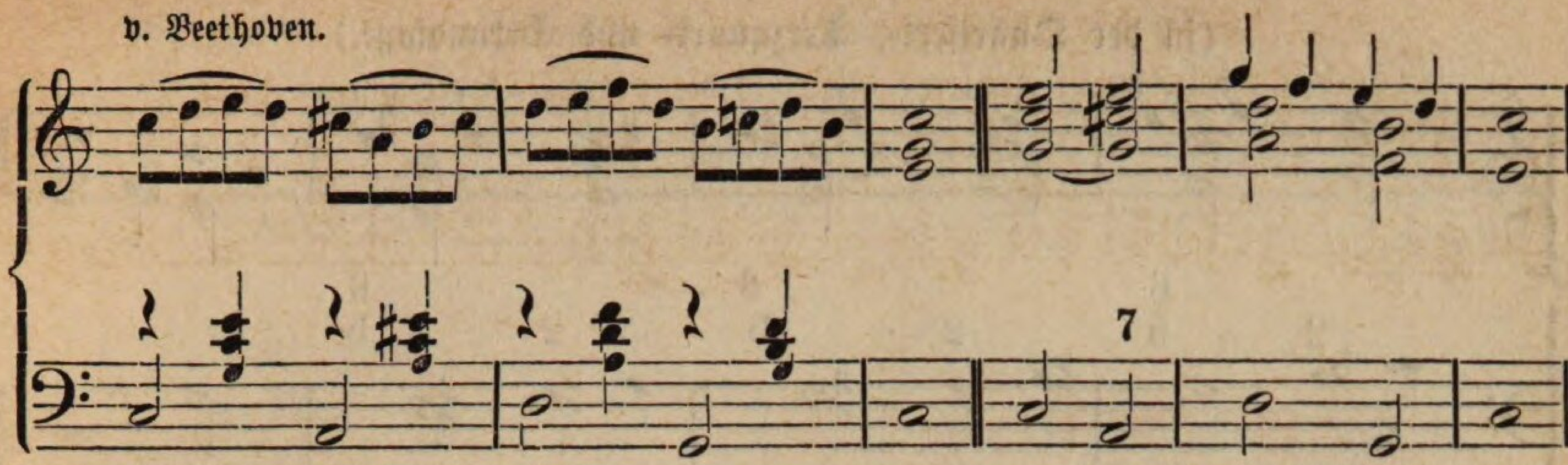


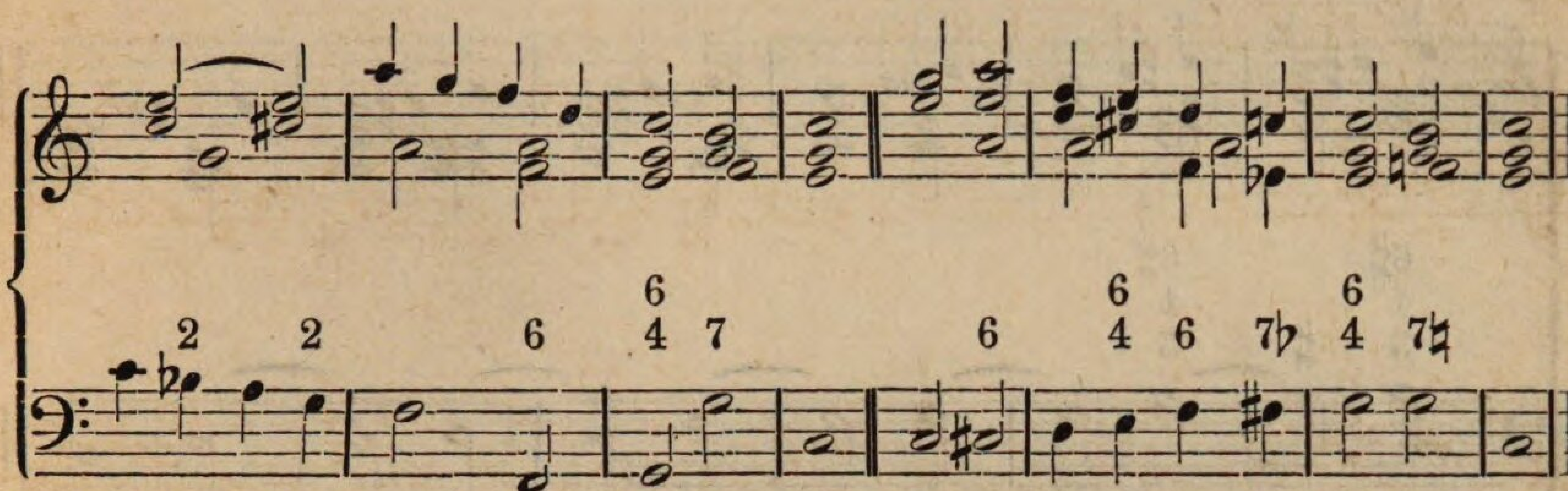


d) in die Molltonart der 2. Stufe (d-moll)
wird als vorübergehende Ausweichung größtentheils gebraucht.

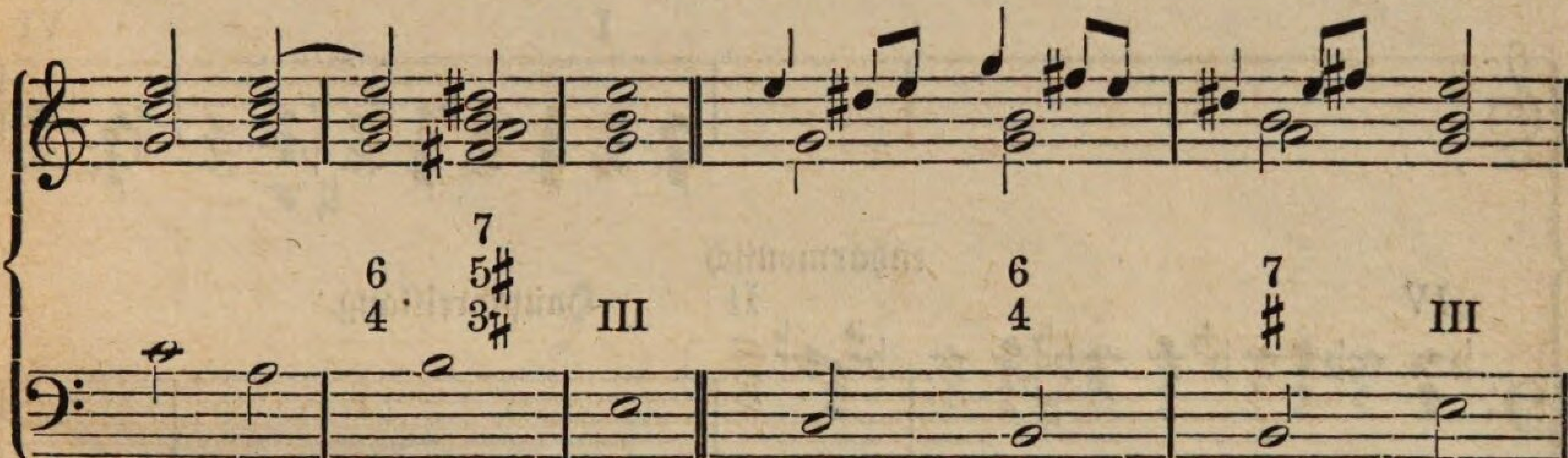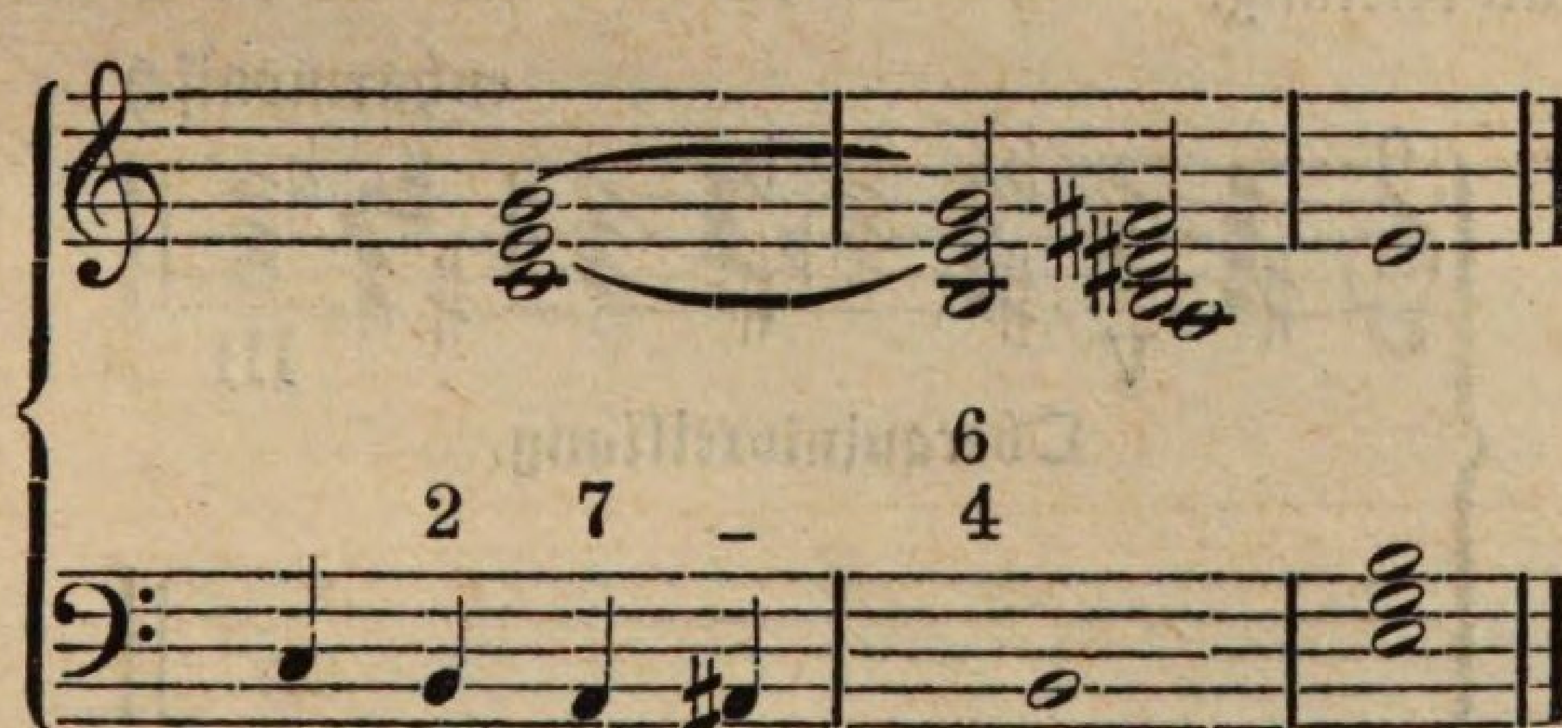


v. Beethoven.



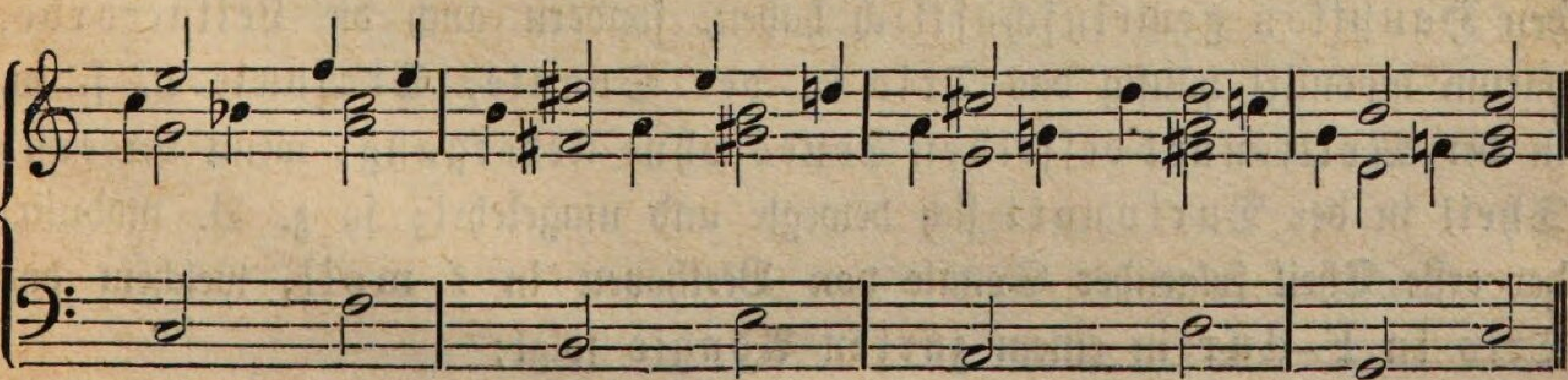


e) in die Molltonart der 3. Stufe: e-moll.

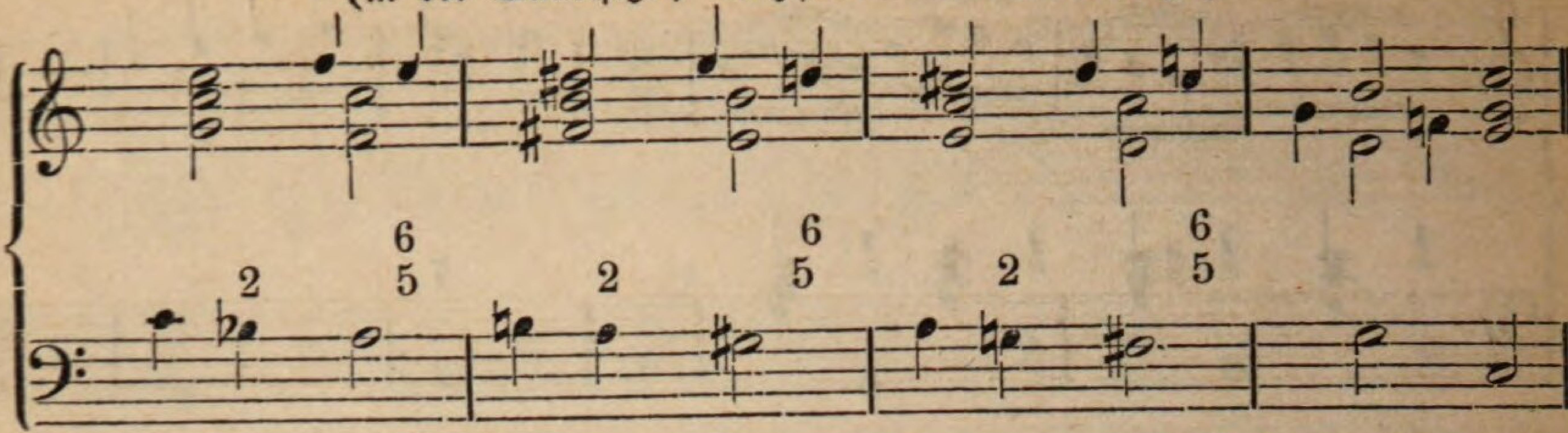


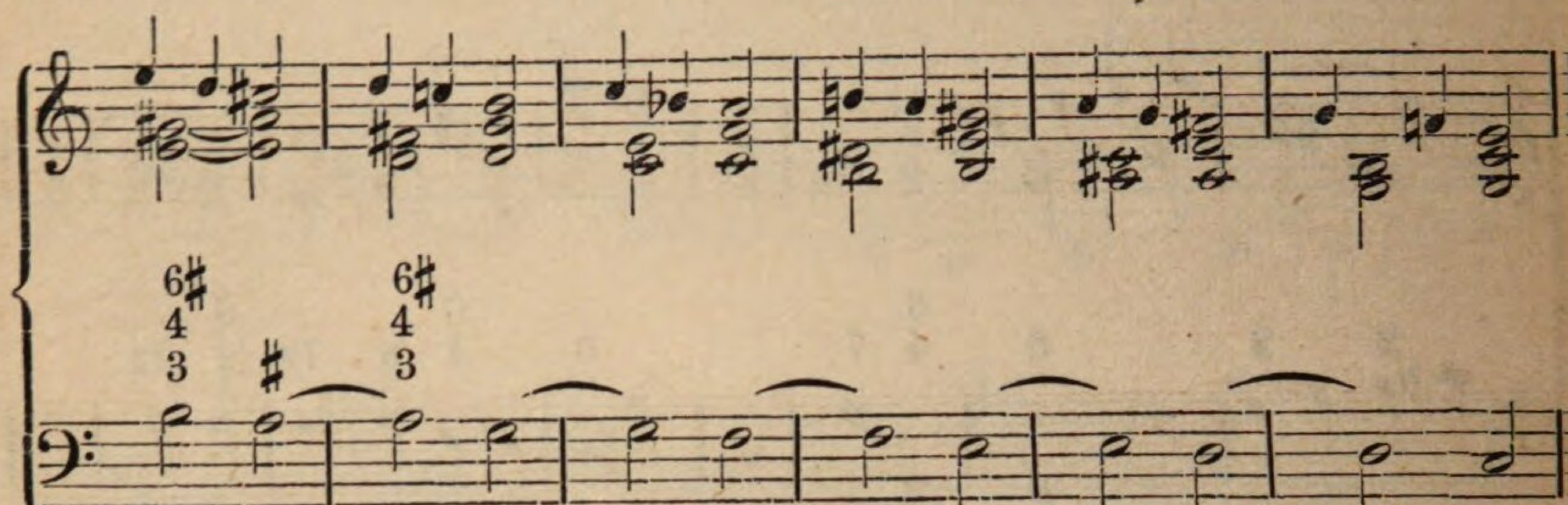


Ausweichungen in die nächstverwandten Tonarten durch die verschiedenen Septimaccorde.

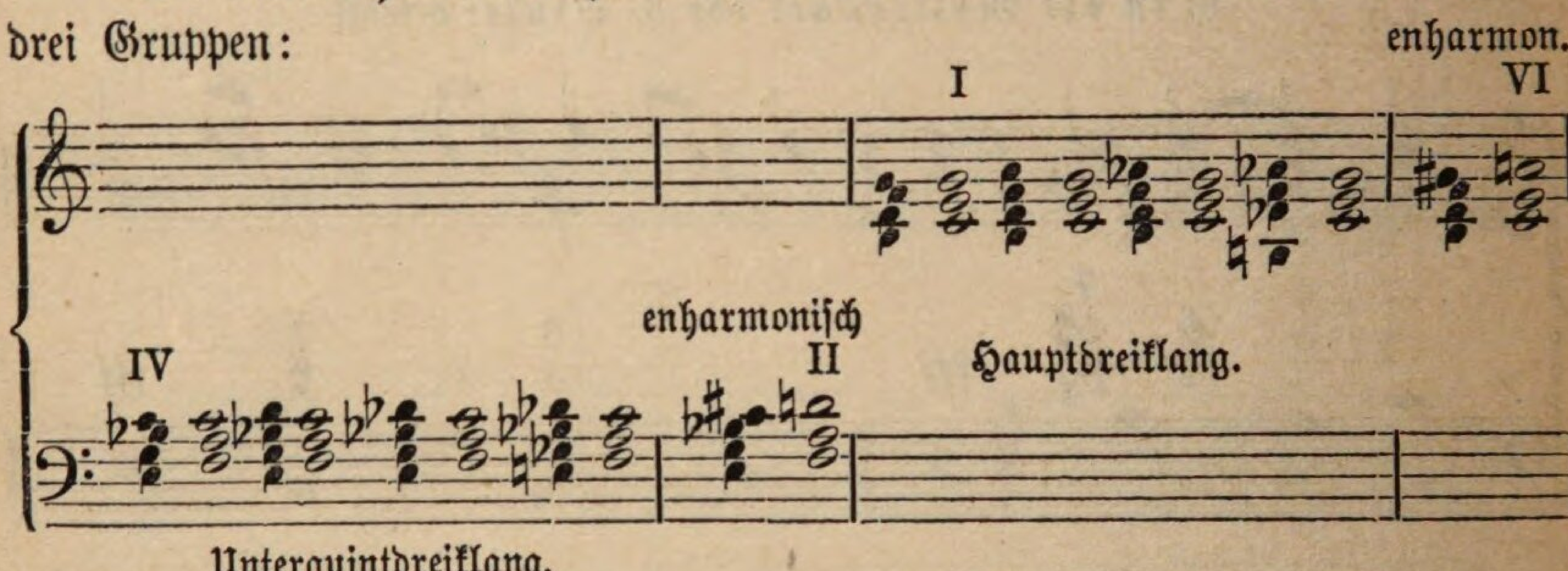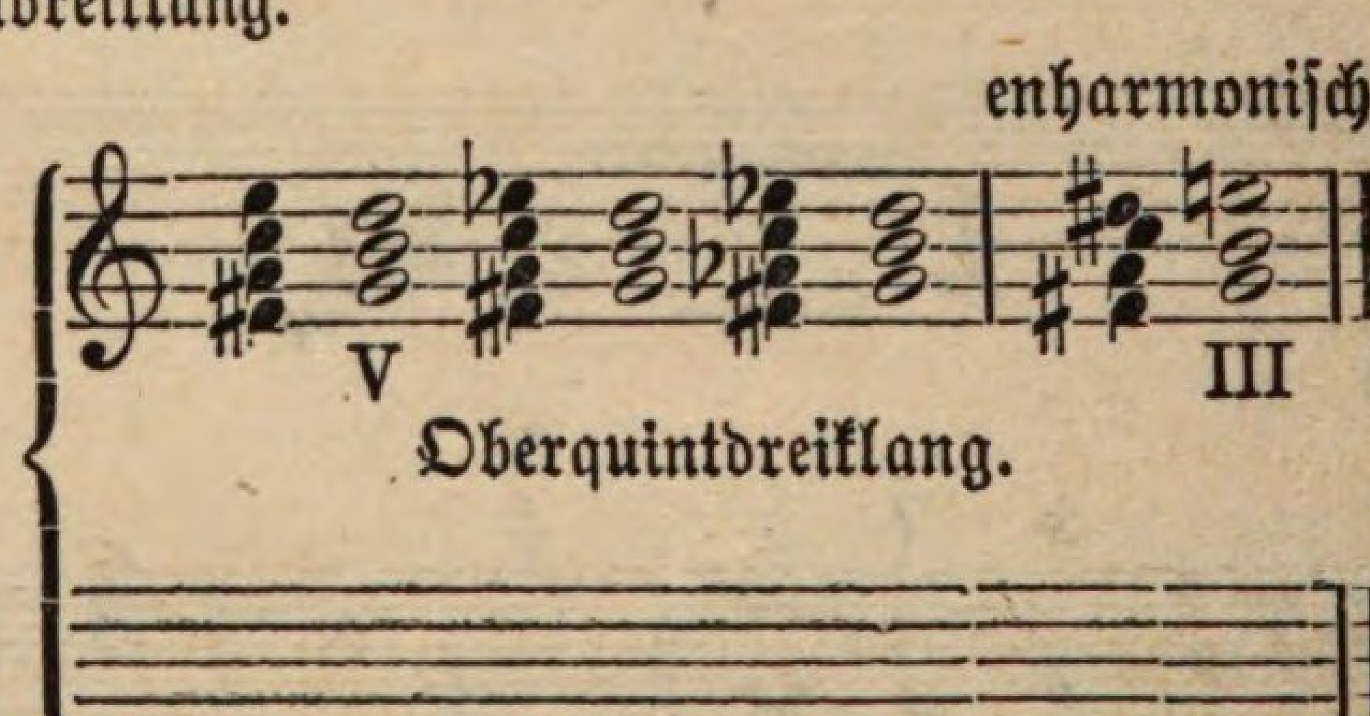


(in der Quartsext-, Terzquart- und Sekundlage.)



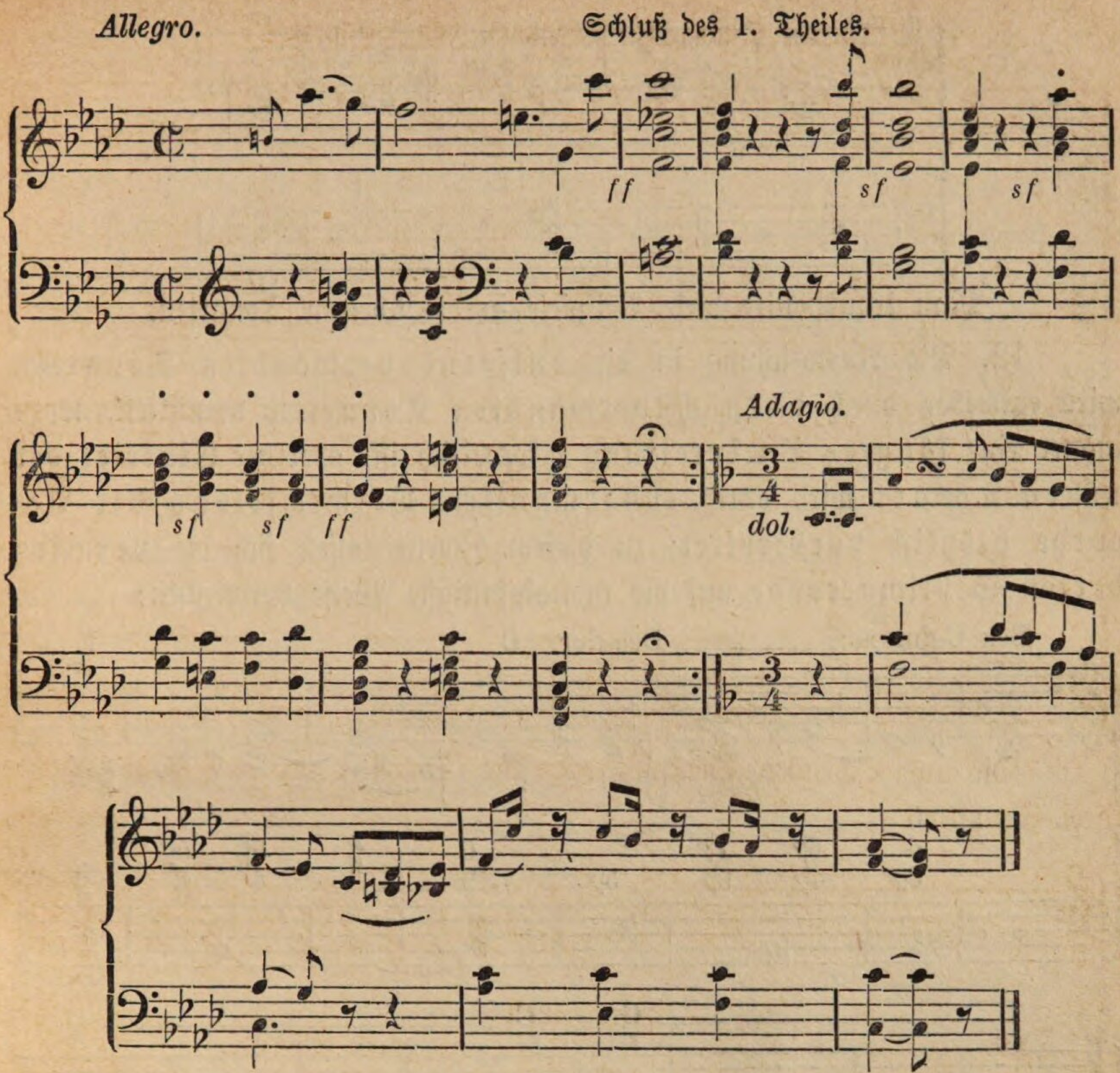


Die ausweichenden Septimaccorde der Tonleiter theilen sich in folgende drei Gruppen:
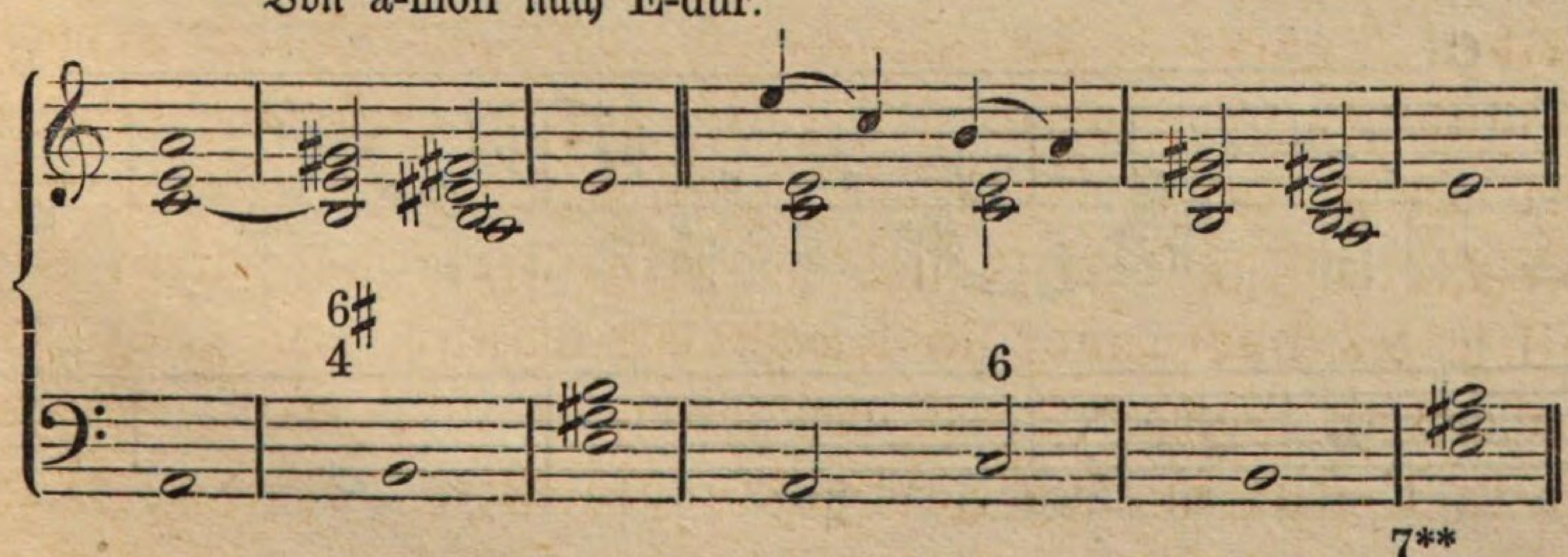




10. Zu den nächstverwandten Tonarten gehört auch die Molltonart desselben Tones, C-dur und c-moll, weil beide Tonarten nicht bloß den Hauptton gemeinschaftlich haben, sondern auch die Leitaccorde; darum modulirt häufig das Trio in der Sonate, Sinfonie u. s. w. in der Molltonart desselben Tones ohne Uebergang, wenn der erste Theil in der Durtonart sich bewegte und umgekehrt; so z. B. modulirt der erste Theil folgender Sonate von Beethoven in f-moll, welchem das Trio in F-dur in einem zarten Adagio folgt:

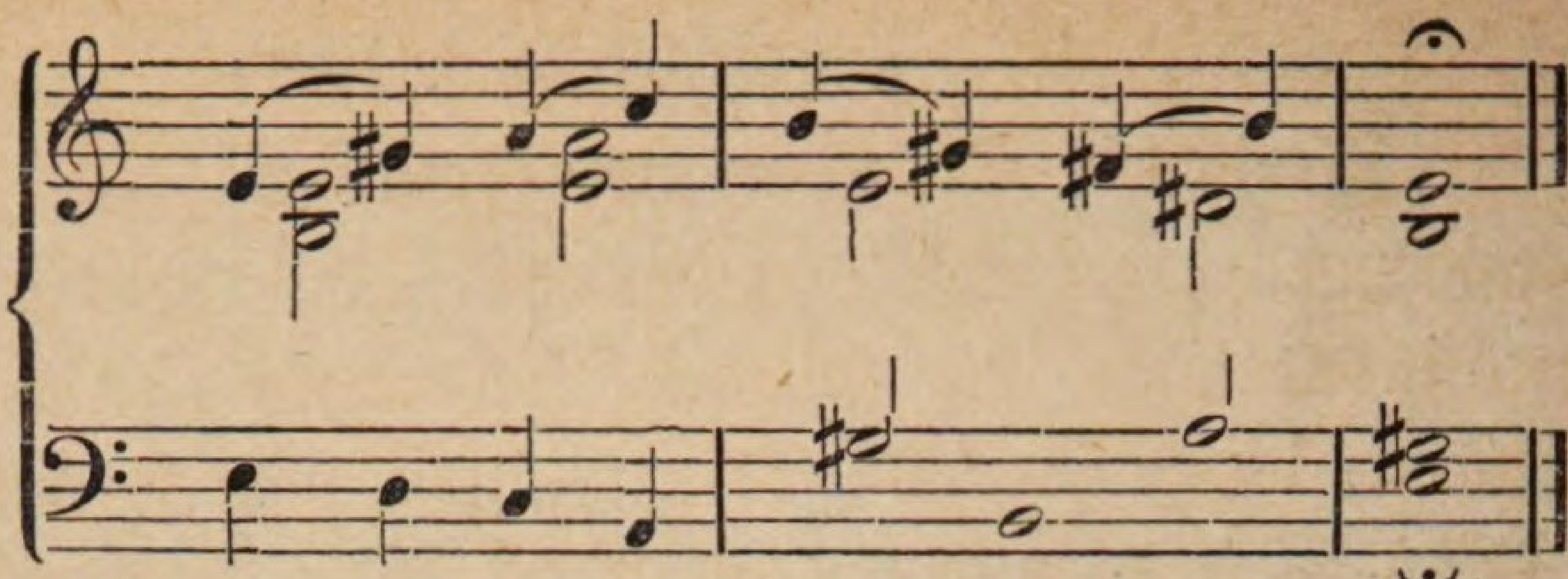


11. Die Ausweichungen von einer Molltonart in ihre nächstverwandten Dur- und Molltonarten findet nach denselben Regeln statt, wie sie für die Ausweichungen aus einer Durtonart bereits angegeben worden sind; besonders bemerkenswerth ist die Ausweichung in die Durtonart der 5. Stufe, welche vorübergehend meistens als vierhalbtönige Tonart auftritt, z. B.:

Ausweichung von der Molltonart a in die Durtonart der Oberquint:

Von a-moll nach E-dur.

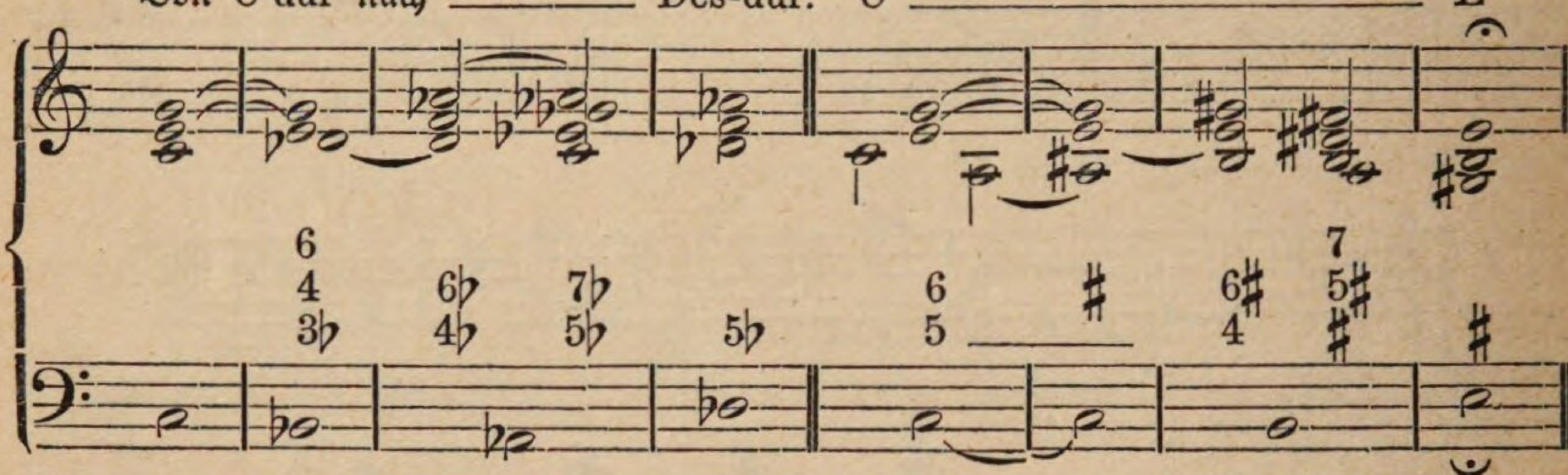




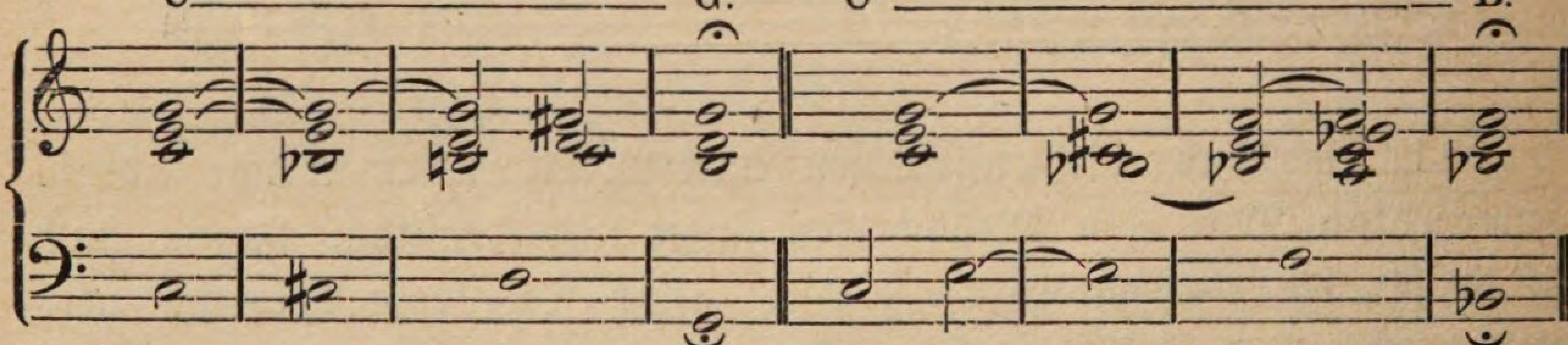
Man transponire diese Beispiele in die übrigen Tonarten.

12. Die Ausweichung in die entfernt verwandten Tonarten wird entweder durch die nächstverwandten Tonarten vermittelt, wozu immer eine längere Vorbereitung erforderlich ist, oder der Eintritt der neuen Tonart wird durch enharmonische Verwechselung der Accorde plötzlich vorbereitet; zu diesem Zwecke lassen sich die verminderten Septimaccorde auf die mannigfaltigste Weise verwenden:
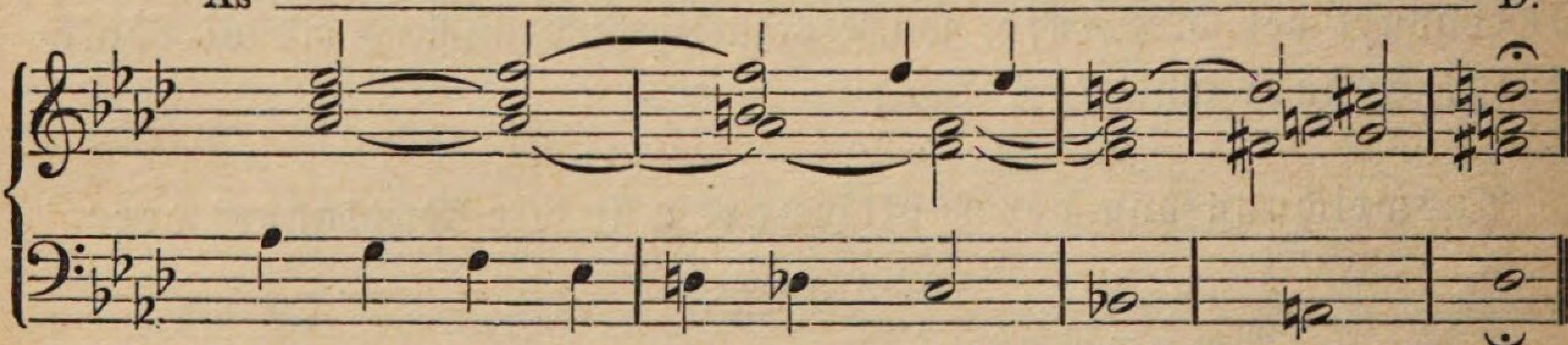
Von C-dur nach ______ Des-dur. C ______ E
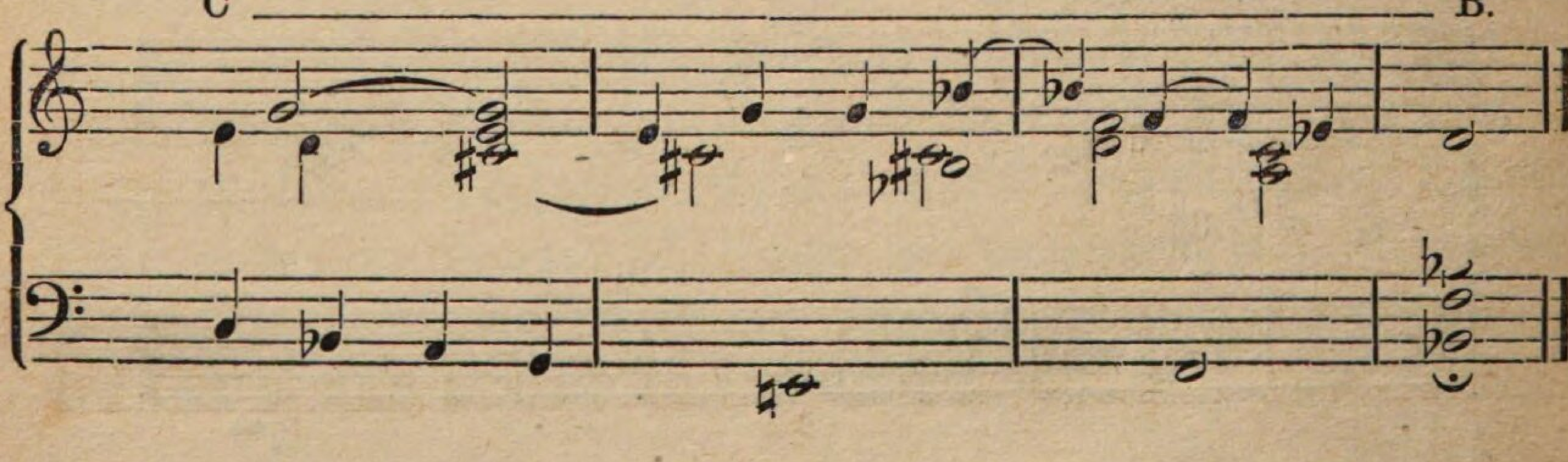


C ______ G. C ______ B.



As ______ D.



C ______ B.



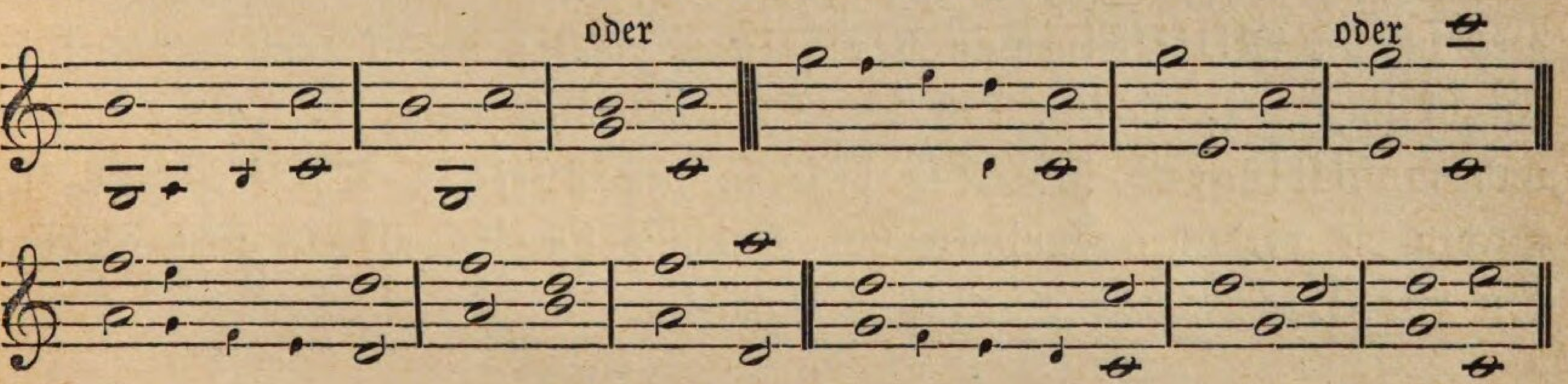
§ 58.

Verdeckte Quinten und Octaven.

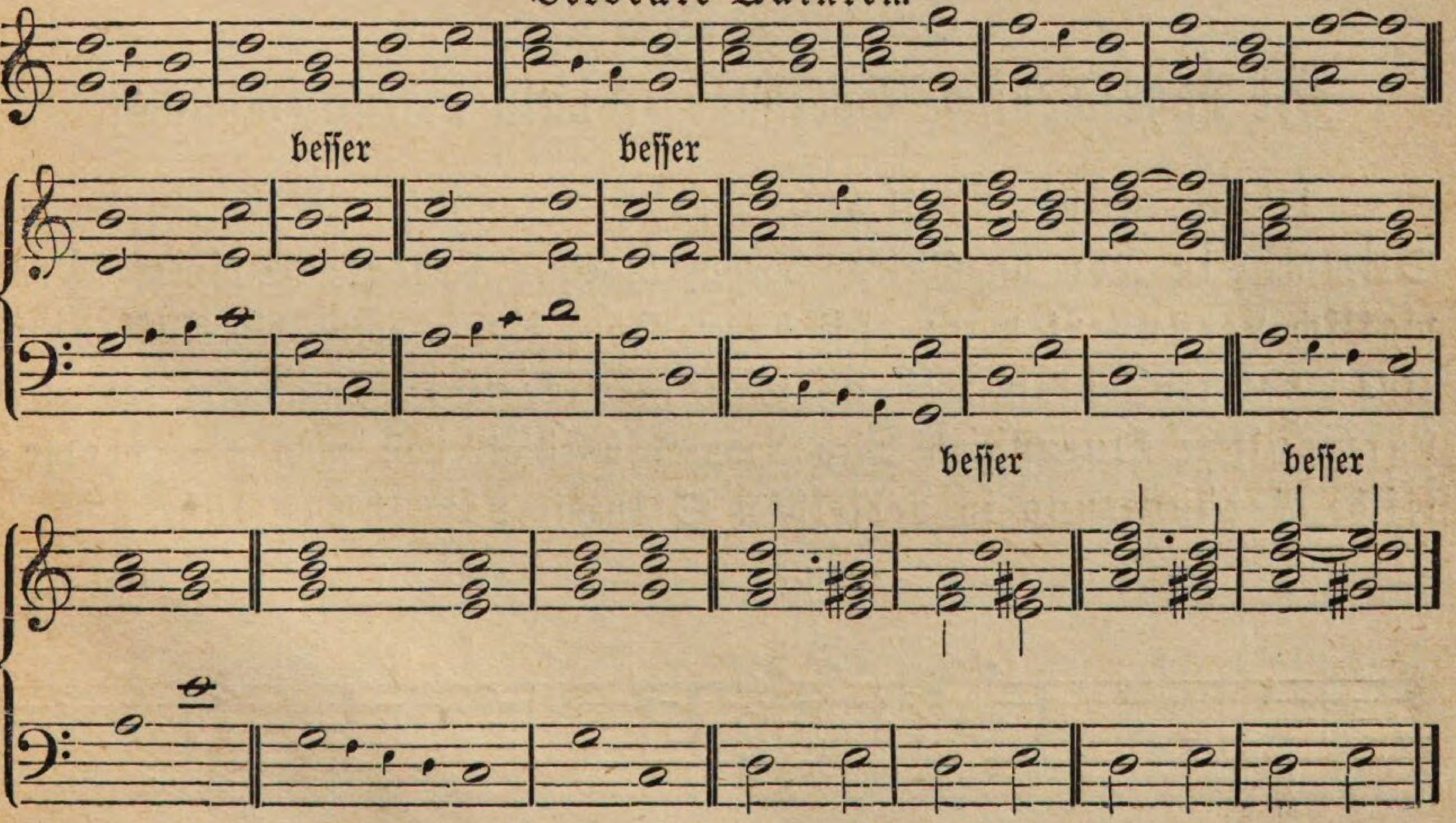
1. Bei der Bildung des Tonsatzes entstehen außer den in § 27 erwähnten verbotenen Quinten und Octaven noch andere unharmonische Fortschreitungen, welche zwar im Allgemeinen nicht so auffallend erscheinen, und daher meistens zulässig sind, jedoch unter Umständen auf ein gebildeteres Gehör einen üblen Eindruck machen und daher den Regeln des höheren reinen Satzes entsprechend vermieden werden müssen. Diese sind die verdeckten Quinten und Octaven und der unharmonische Querstand.

2. Verdeckte Octaven und Quinten entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus in gerader Bewegung zur Quint oder Octav schreiten; sie erscheinen als offene Quinten und Octaven, wenn man die dazwischenliegenden Töne ergänzt; sie werden dadurch vermieden, daß man entweder eine Stimme liegen, oder in der Gegenbewegung fortschreiten läßt. Am auffallendsten sind sie selbstverständlich im zweistimmigen Satze und im drei- und vierstimmigen Satze, wenn die beiden äußeren Stimmen in solchen Octaven und Quinten fortschreiten:

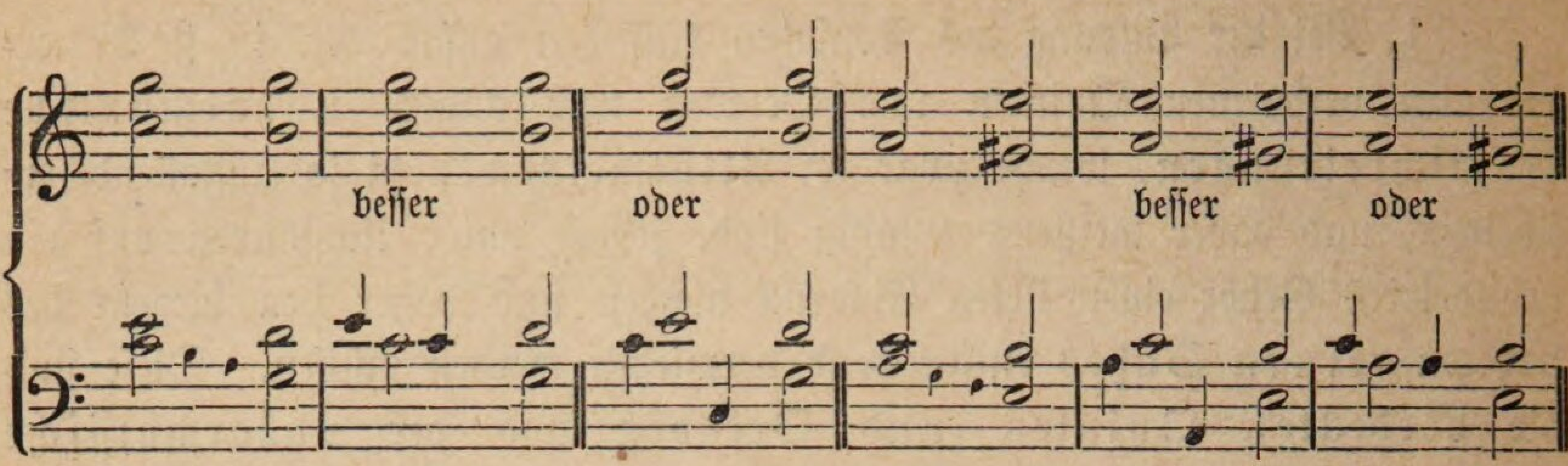
Verdeckte Octaven.

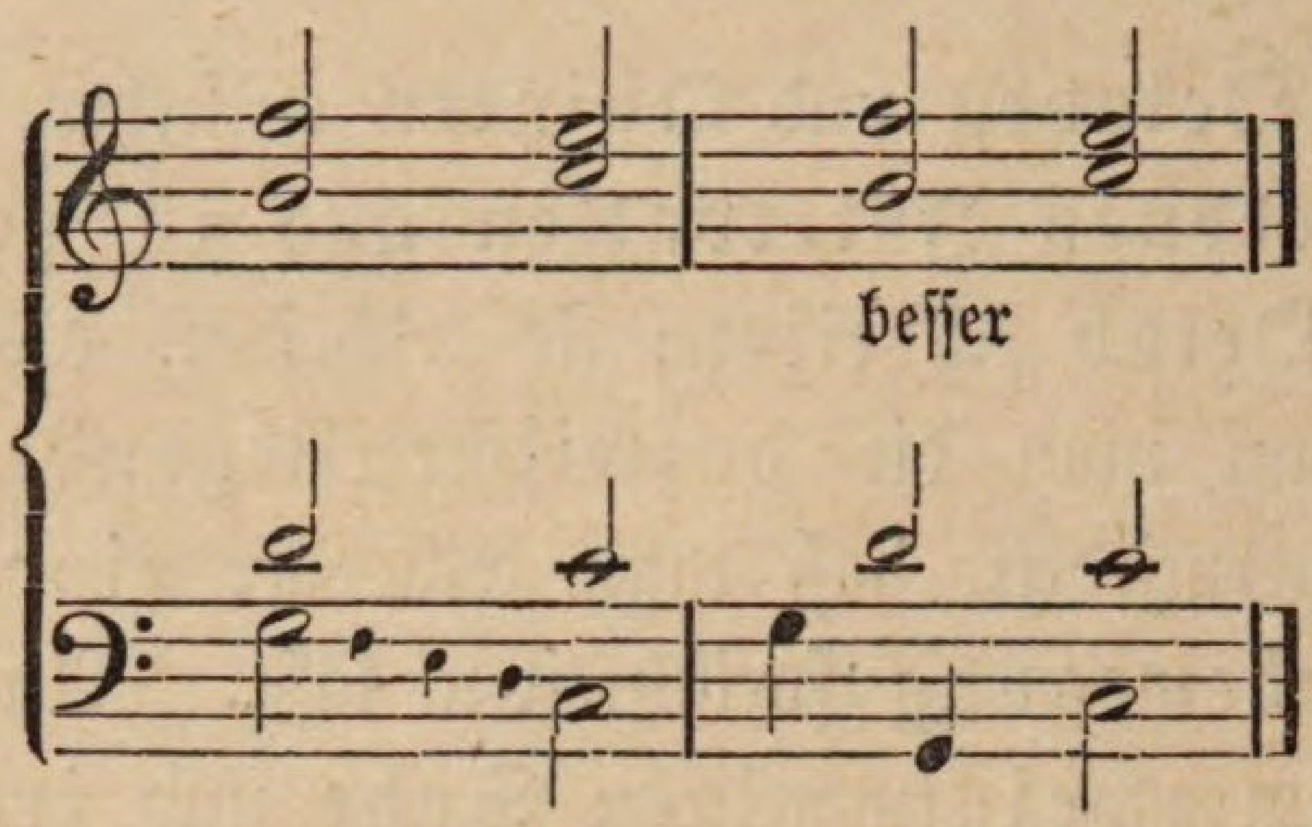


Verdeckte Quinten.



Auch manche verdeckte Quinten und Octaven zwischen Baß und Tenor sind auffallend und sollen daher vermieden werden, z. B.:



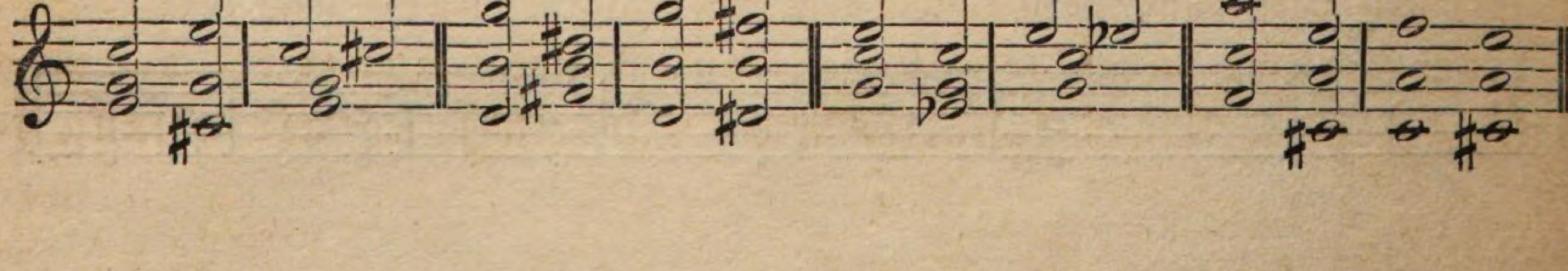


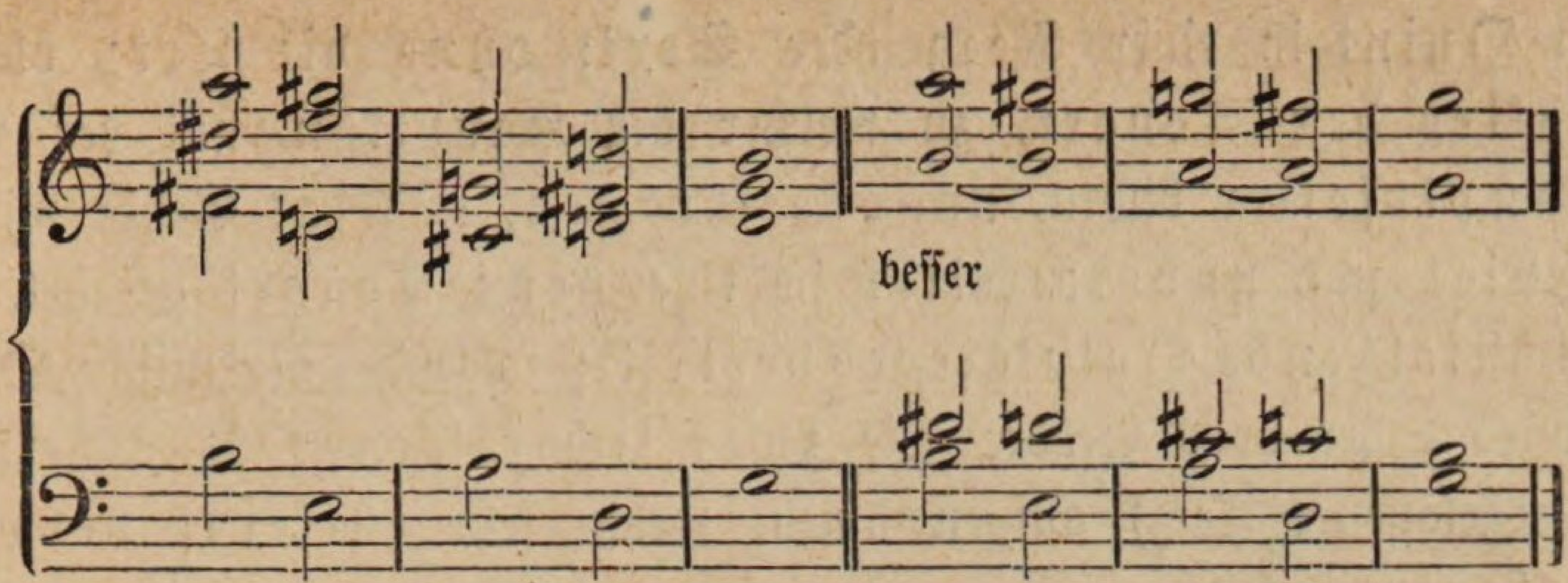
2. Der drei- und vierstimmige Tonsatz wäre in seinen Harmoniefortschreitungen zu beschränkt, wenn man in demselben auch die minder auffallenden verdeckten Quinten und Octaven besonders in den Mittelstimmen vermeiden wollte; das Hauptaugenmerk ist darauf immer zu richten, daß die Stimmenführung im Ganzen gut und wohlklingend ist; wenn diese in den übrigen Theilen gut ist, werden die verdeckten Quinten und Octaven häufig wenig störend auf den Wohlklang des Tonsatzes einwirken.

§ 59.

Der unharmonische Querstand (relatio non harmonica).

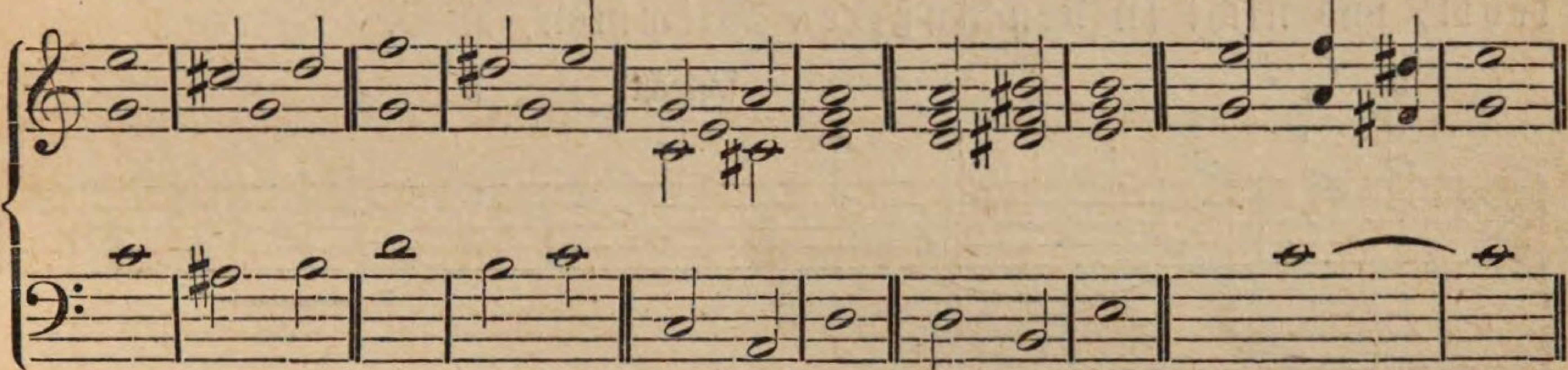
1. Der unharmonische Querstand entsteht, wenn in einer Stimme ein Ton unmittelbar darauf in einer anderen Stimme chromatisch verändert wird; diese beiden Töne bilden dann die Dissonanz einer verminderten oder übermäßigen Octav (Einklang); der unharmonische Querstand wird dadurch beseitigt, daß man die chromatische Veränderung in derselben Stimme vornehmen läßt.



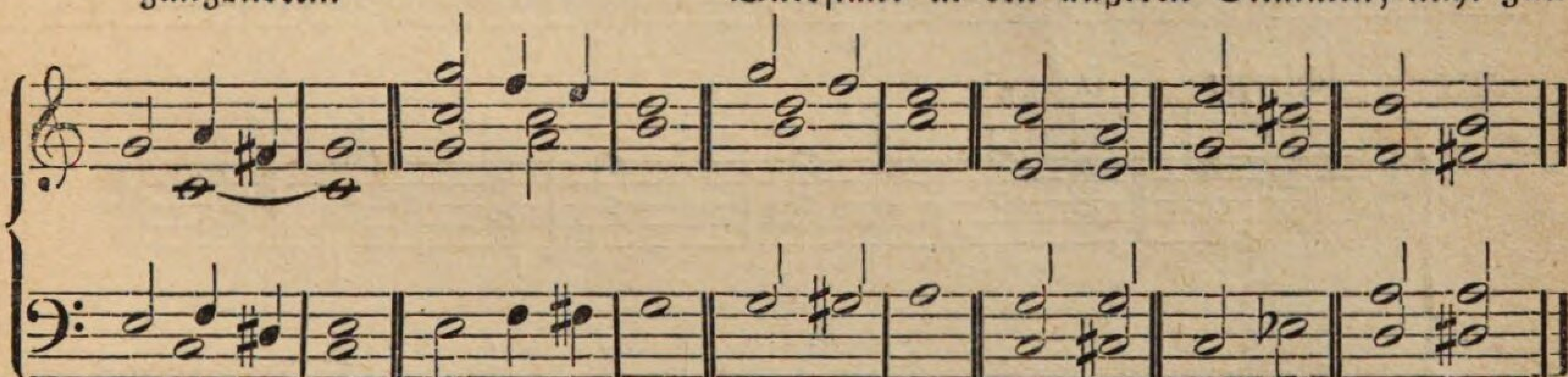


2. Der Querstand kann, wie die verdeckten Quinten und Octaven, in vielen Fällen gestattet sein, wenn er nicht zu auffallend erscheint; dieses ist der Fall, wenn der Harmonieschritt in einem langsamen Tempo geschieht, oder, wenn die Intervalle Durchgangs- oder Vorschlagsnoten sind; ferners, wenn er nur zwischen einer äußeren und inneren Stimme entsteht: dagegen muß er vermieden werden, wenn er durch die äußeren Stimmen gebildet wird, z. B.

Querstand im langsamen Tempo. Querstand in Durch-



gangsnoten. Querstand in den äußeren Stimmen; nicht gut.



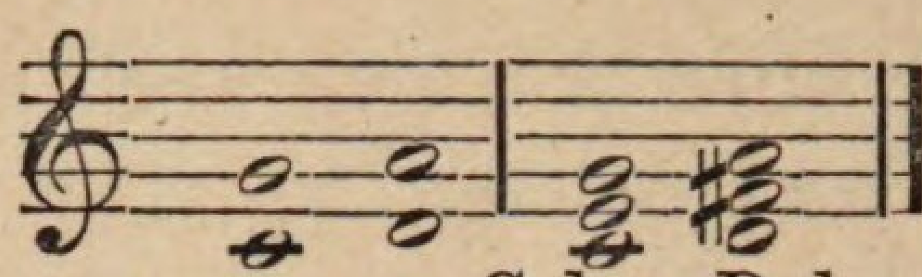
§ 60.

Ueber regelwidrige Stimmenführung.

1. Wie verdeckte Quinten und Octaven und der Querstand unter Umständen gestattet sind, so sind auch manche offene Quinten im mehrstimmigen Tonsatze erlaubt. Der dreifache Quintengang wurde bereits in § 27. 2 erörtert.

2. Die Ursache, daß der diatonische Quintengang den üblen Klang verursacht, liegt nicht bloß in dem Mangel an melodischer Verbindung, weil beide Stimmen in einem ganzen Tone fortschreiten, sondern vorzüglich in der Unterlassung der Lösung der

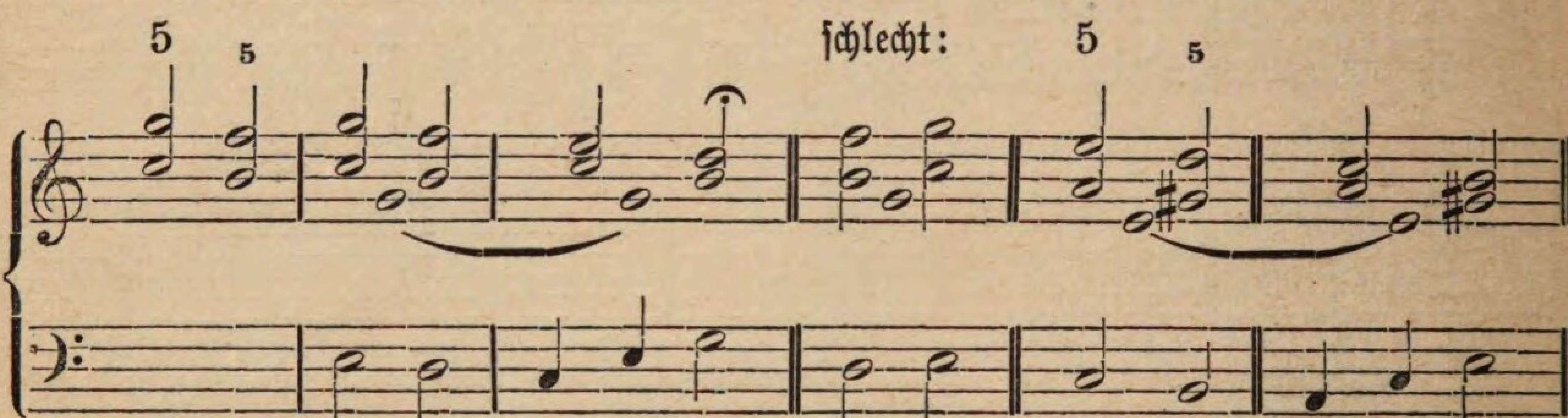
ersten Quint in einer Terz oder Sext; ohne die Terz bleibt der Charakter der Tonart, zu welcher der Hauptton mit der Quint die Hauptpfeiler bilden, unausgesprochen, und das Gehör wird unbefriedigt und unvorbereitet in eine neue Tonart geführt, welche der nächstfolgende Quintaccord vertritt; folgender diatonische Quintengang wird daher vom Gehöre wie zwei sich folgende Durdreiklänge (mit ausgelassener Terz) aufgenommen, welche sehr entfernt verwandte Tonarten vertreten:

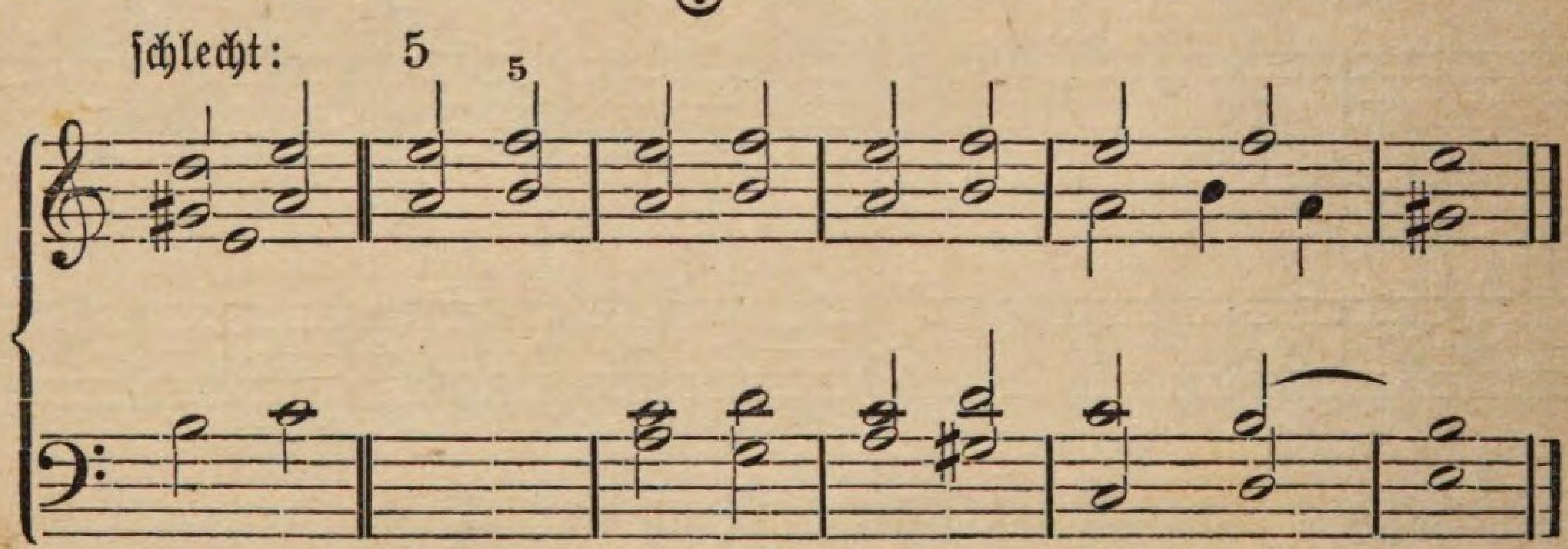


C-dur. D-dur.

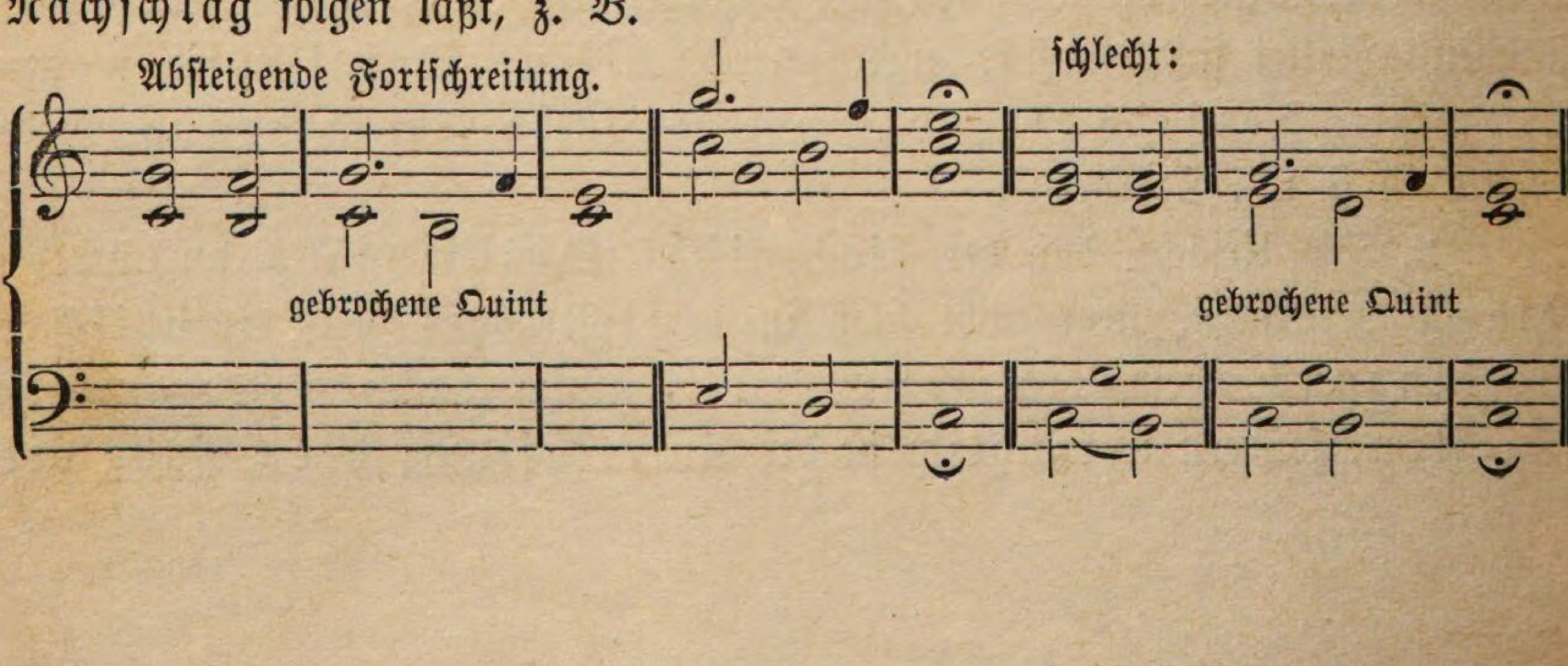
3. Vom chromatischen Quintengange wurde in § 49. 2 bereits erwähnt.

4. Der halbchromatische Quintengang klingt bei Weitem nicht so übel, als der diatonische, und ist im vierstimmigen Satze gestattet, wenn die reine Quint der falschen vorausgeht, jedoch nicht umgekehrt, und nicht in den äußeren Stimmen, z. B.

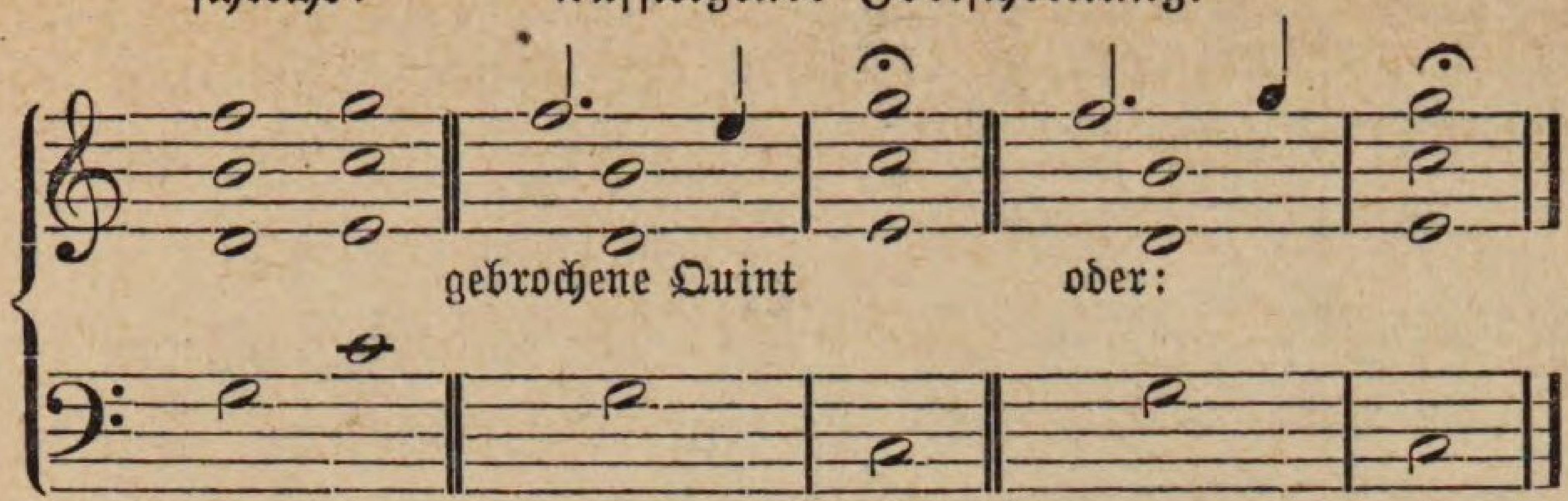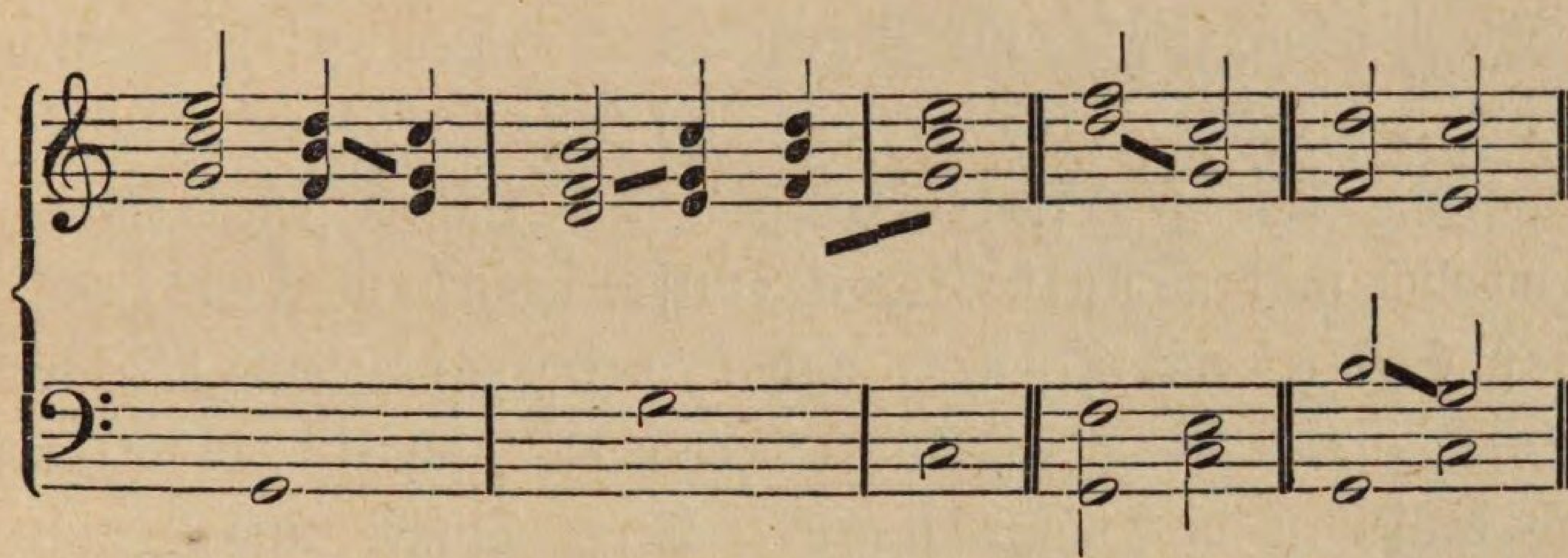




5. Der üble Klang eines Quintenganges wird auch bedeutend gemindert durch den Bruch der Quint, indem man dieselbe als Nachschlag folgen läßt, z. B.

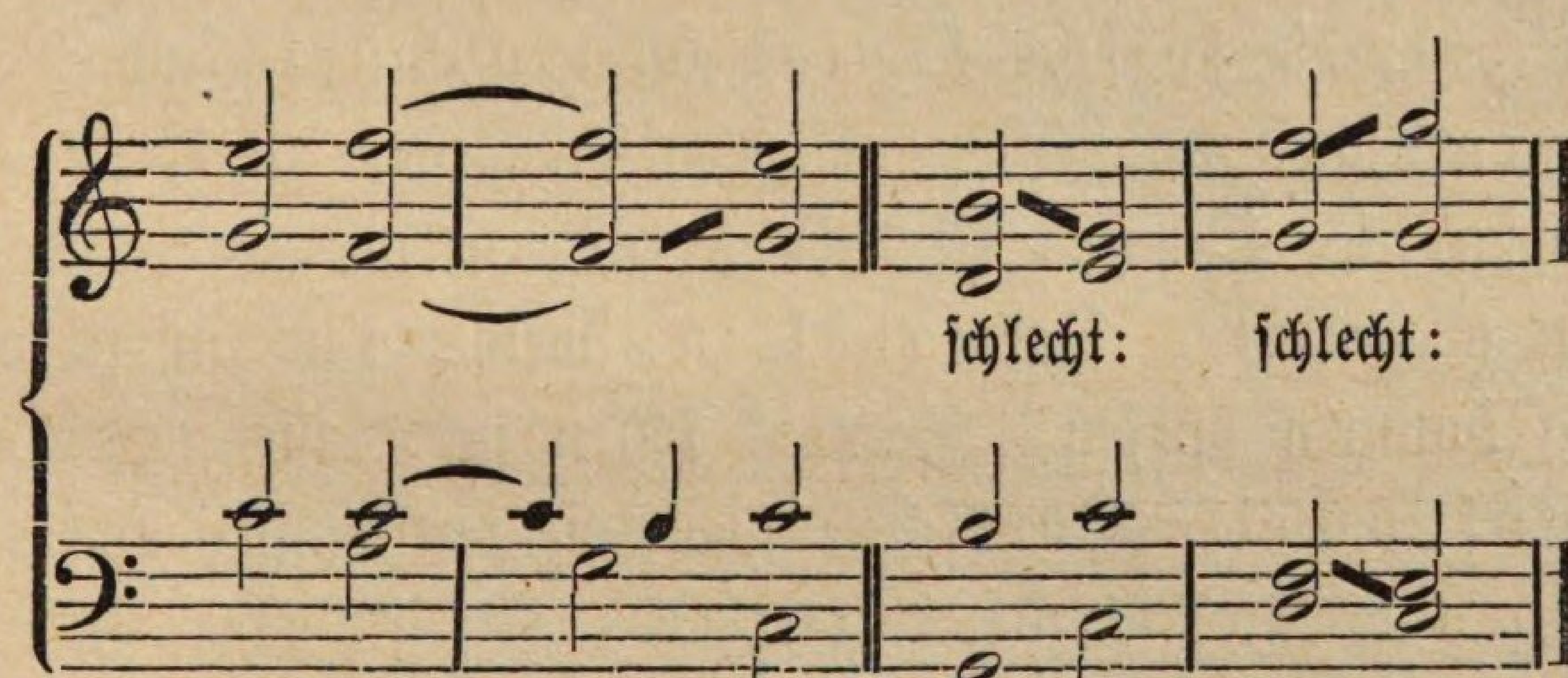


schlecht: Aufsteigende Fortschreitung.

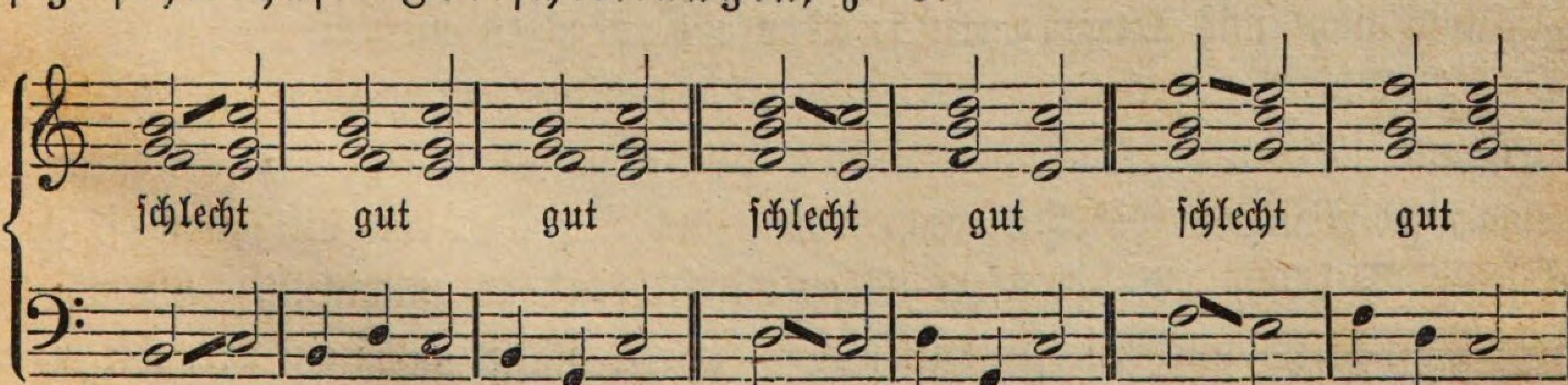


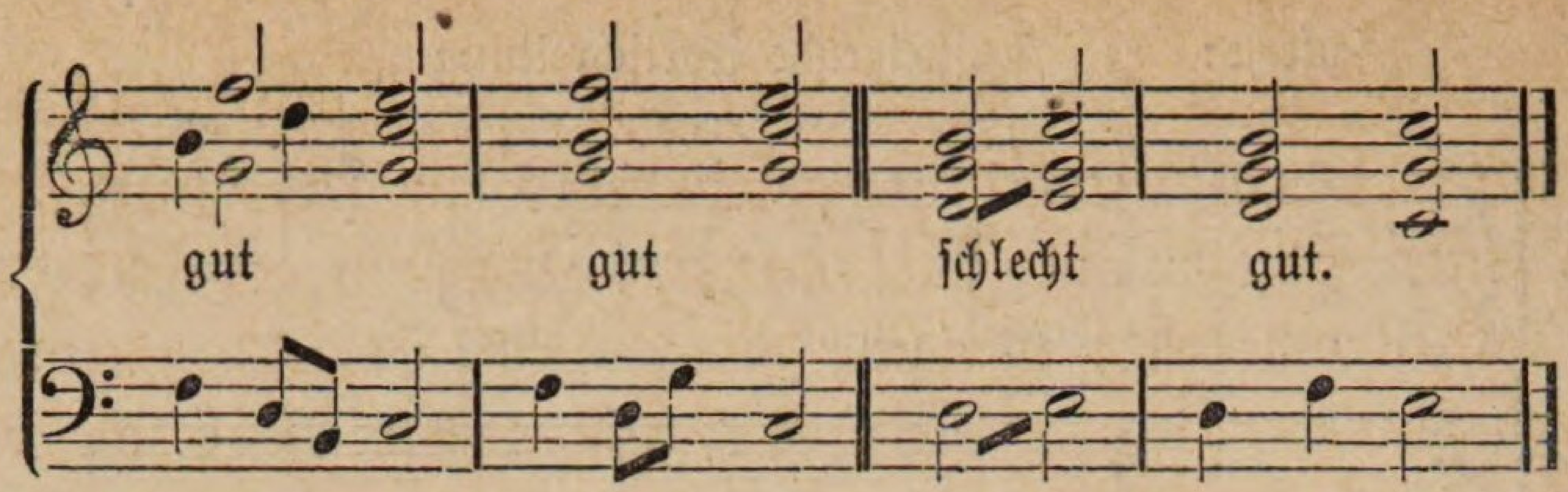
6. Zur unregelmäßigen Stimmenführung gehört endlich die Unterlassung der natürlichen Lösung der Terz und Septim im Hauptseptimaccord; diese ist gestattet, wenn derselbe als Durchgangsaccord erscheint, oder wenn man durch die veränderte Bewegung die Stimme zu einem noch fehlenden Harmonietone führen will; diese unnatürliche Führung der Terz und Septim ist aber nur in den inneren Stimmen gestattet, weil sie in den äußeren zu auffallend ist, z. B.:





7. Wird der Intervallenwechsel in einer Harmonie im Basse vorgenommen, so heißt er Rückung des Basses; durch diese kann nicht bloß einem Harmonieschritte schnell eine andere Lage gegeben werden, sondern sie verhütet auch verbotene Octaven und Quinten oder sonstige fehlerhafte Fortschreitungen, z. B.





§ 61.

Ueber Modulation der Stimmen.

1. Jede Stimme im Tonsatze hat eine ihrem Tonumfange und ihrer Tonhöhe entsprechende Modulation; ist diese nach den Gesetzen des Rhythmus und der Harmonie vollkommen rein und wohlklingend (in harmonischem Zusammenhange), so wird sie zur Melodie. Jede Stimme hat daher eine eigene Melodie.

2. Die Baßmelodie, als Grund des Harmoniebaues, muß im Rhythmus möglichst einfach, und die Modulation höchst wohlklingend sein. Die Fortschreitungen des Basses sollen sich daher so viel wie möglich in den natürlichen consonirenden Intervallen, in der reinen Quint und Quart, und in der großen und kleinen Terz bewegen; auch ist der Sextenschritt besonders aufwärts zu beschränken, weil durch denselben die näher liegende Terz, Quart und Quint übersprungen werden; die falsche Quint kann abwärts zwar angewendet werden, jedoch darf dieß nur selten geschehen; dagegen muß sie aufwärts ebenso wie die falsche Quart (§ 26) gänzlich vermieden werden; dasselbe gilt von allen alterirten Intervallen, welche nur in seltenen Fällen in Anwendung kommen dürfen. Ferners sollen im Basse weder zu lange noch zu oft stufenweise Fortschreitungen vorkommen, weil er dadurch an Wohlklang und Deutlichkeit verliert. Es ist daher nur von einem in allen Theilen wohlklingenden Basse ein ebenso wohlklingender Tonsatz zu erwarten.

3. Die Melodie der beiden Mittelstimmen gestattet im Rhythmus eine größere Beweglichkeit und in der Modulation eine freiere Führung; als Begleitungsstimmen sollen in denselben die Harmonieverbindenden Intervalle natürlich und ungezwungen gelöst, und nicht mit Durchgangsnoten überladen werden.

4. Die obere äußere Stimme, der Sopran gestattet in Rhythmus und Modulation die freieste Bewegung, und weil die Sopranmelodie größtentheils die Hauptmelodie des Tonsatzes enthält, so muß sie in jeder Beziehung die größte Mannigfaltigkeit entwickeln. Vermöge ihrer Tonhöhe und Entfernung vom Basse ist sie auch am bildungs=

fähigsten, und eignet sich daher vorzüglich zur Ausschmückung mit rhythmischen, harmonischen Durchgangs- und Wechselnoten; auch werden in dieser Stimme alle Dissonanzen sowohl in der schweren als leichten Taktzeit am besten ertragen, besonders die Vorschlagsnote. Doch muß in der Verzierung der Melodie das rechte Maß der wahren Schönheit eingehalten werden.
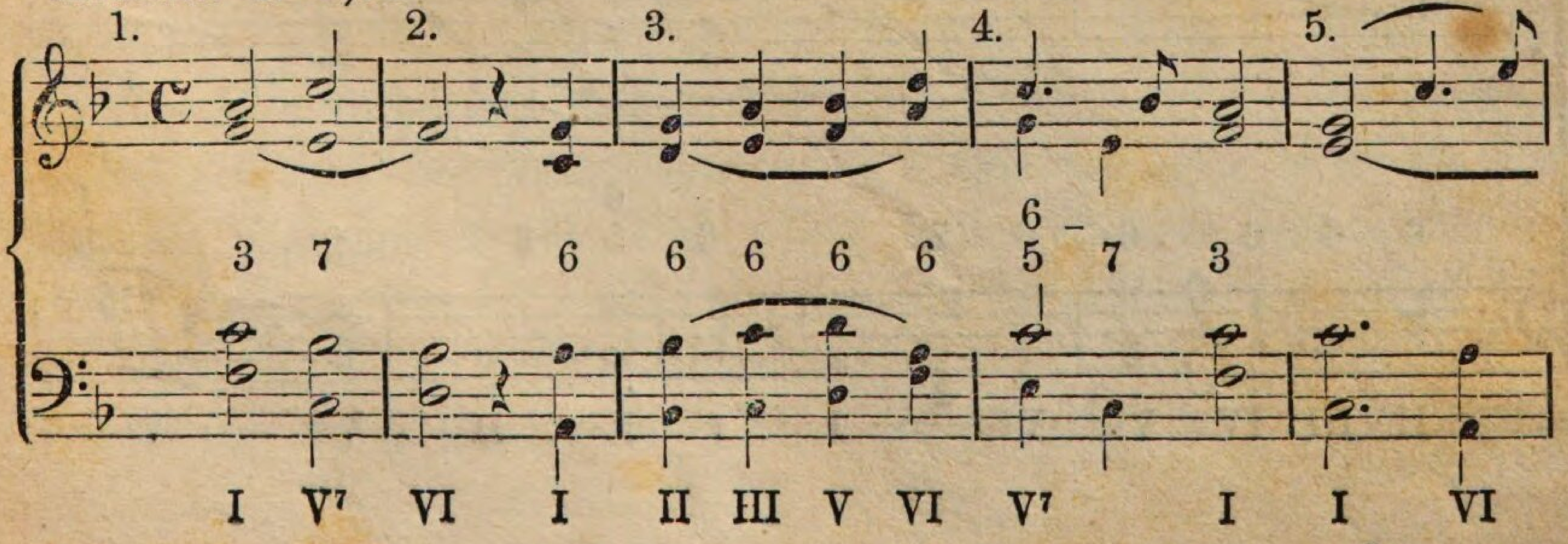
5. Diese Schönheit der Melodie, sowie überhaupt des Tonsatzes, kann jedoch durch die Theorie nur angedeutet und zergliedert dargestellt werden; lebendig und als ein Ganzes liegt sie in den Werken unserer Meister in der Tonkunst; nur das tiefere Eingehen in den Geist ihrer Tonschöpfungen, welches durch die Harmonielehre als Wegweiser und Begleiter erleichtert wird, ist die wahre Schule der Tonkunst.

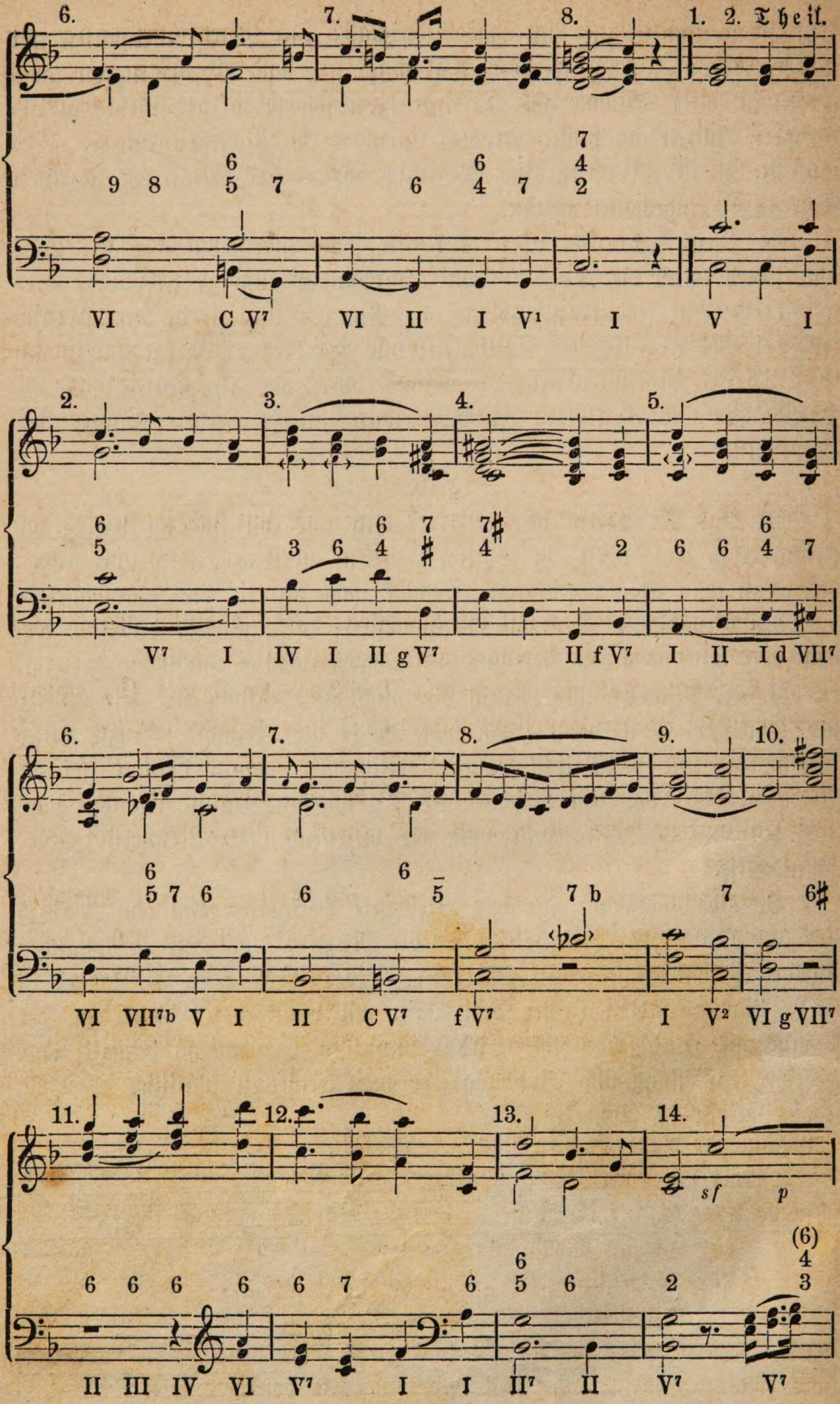
§ 62.
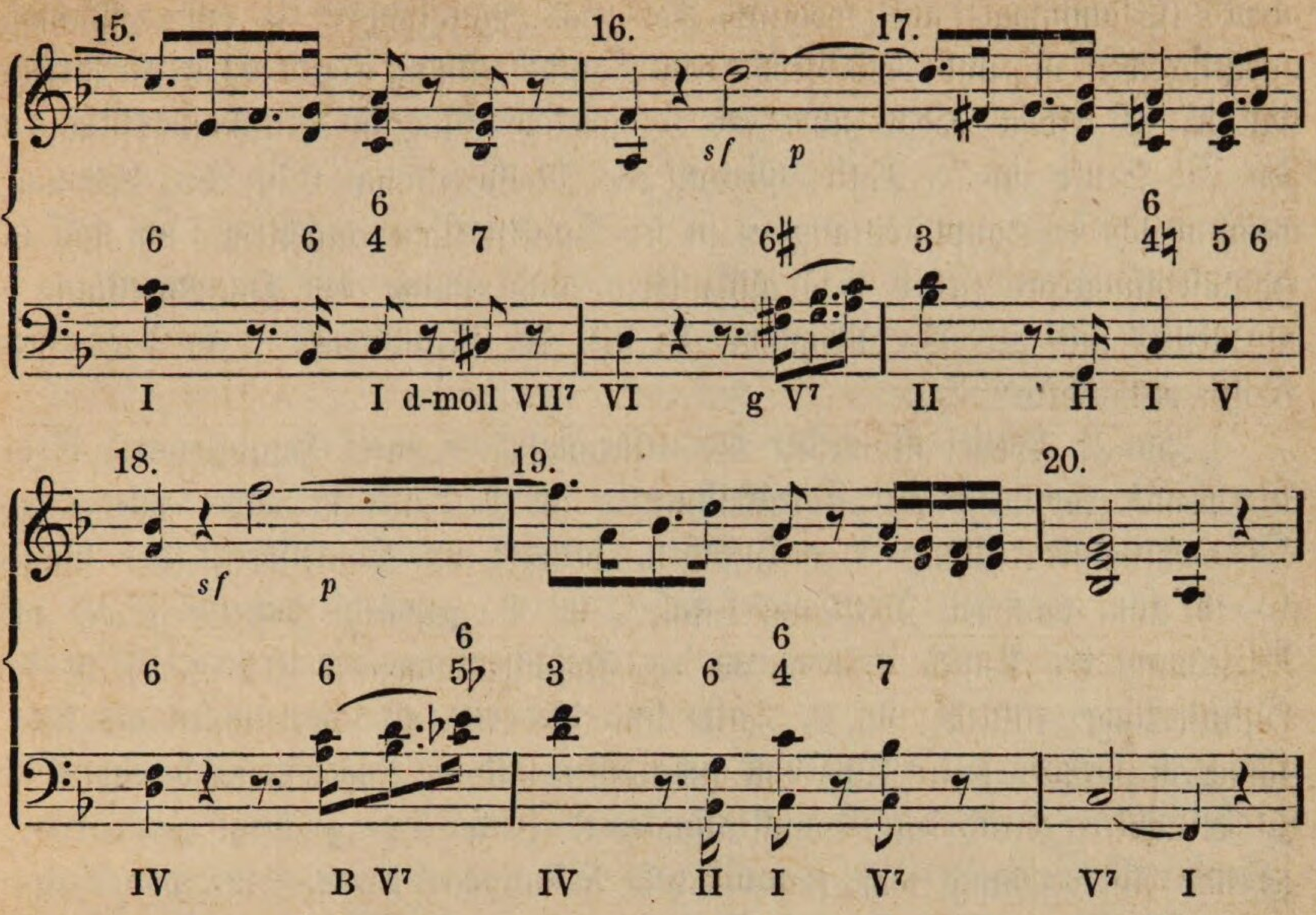
1. Das Studium der Musik wird nur mit sicherem Erfolg betrieben, d. h. die Kunst, in Tönen denken zu lernen, wird nur erworben, wenn man jedes vorliegende Tonstück nach den in der Harmonielehre gegebenen Grundsätzen zergliedert (analysirt); dieß geschieht dadurch, daß man zuerst die Arten der Drei- und Vierklangsharmonieen und ihren Stufensitz auf den Tonarten und hierauf die durch die Stellung der Intervalle zum jeweiligen Grundton (Baß, von basis der Grund) bedingte Lage (Stammlage und deren Umkehrungen) bestimmt; dadurch scheiden sich die Harmonietöne von den verschiedenen Durchgangstönen, worüber man in § 20 und 21 dieses Lehrbuches die betreffenden Erörterungen wiederholt nachlese.

2. Als Richtschnur für das bezeichnete Verfahren folgt ein Marsch aus der Oper „die Zauberflöte von Mozart“ mit den nachfolgenden einzelnen Erläuterungen; der Stufensitz jedes Drei- oder Vierklanges ist unter dem Grundton (unter dem Baß) mit römischen, die Lage der Accorde mit arabischen Ziffern über demselben (Generalbaß) bemerkt; nach gehöriger Auffassung und Einübung setze man denselben schriftlich allmählig in die übrigen 11 Tonarten.

Andante. 1. Theil.




1. 2. Theil.
VI C V7 VI II I V1 I V I
V7 I IV I II g V7 II f V7 I II I d VII7
VI VII7b V I II C V7 f V7 I V2 VI g VII7
II III IV VI V7 I I II7 II V7 V7
sf p



Das ganze Tonstück mit der Haupttonart F-dur besteht aus 2 Theilen, einem kleineren von 8 und einem größeren mit 20 Takten.

1. Theil, Takt 1. Nach dem Dreiklang der Tonica (F) (Hauptdreiklang I) folgt der Hauptseptimaccord (V^7) in der Stammlage, und schreitet im 2. Takte in einer Trugfortschreitung (Trugcadenz § 41) zum Molldreiklang der VI. Stufe (d) mit längerem rhythmischen Ruhepunkt; das letzte Taktviertel, sowie die in Takt 3 folgenden 4 Dreiklänge stellen stufenweise Sequenzen derselben in Sextaccorden vor; in Takt 4 erscheint wieder der Hauptseptimaccord V^7 im 1. Viertel als Sextaccord (mit Auslassung der Quint b) und im 2. durch Rückung des Basses abwärts von e nach c mit Nachschlag der Septim b in der Oberstimme in der Stammlage, und führt in den Hauptdreiklang F mit der Oberstimme a zurück; der 5. Takt beginnt mit dem Oberdominantedreiklang c, welcher jedoch als Hauptdreiklang in den folgenden 4 Takten zu betrachten ist, da ein vollständiger Uebergang in die Oberdominante-Tonart C-dur eintritt; der folgende a-moll-Dreiklang muß daher bereits als Dreiklang der VI. Stufe in C-dur aufgefaßt werden; dieser führt mit einem Quartschritt des Basses (a—d) im 6. Takte in den Molldreiklang (d) der II. Stufe in C-dur; der Ton e, welcher im Dreiklang c die Terz und im Molldreiklang a die Quint war, wird hiebei als Vorhalt, als Non zum Grundton d, (liegen bleibender Ton) angewendet, und löst sich im 2. Viertel d (Octav), somit in der leichten Taktzeit (§ 52); im 3. Viertel tritt der Hauptseptimaccord (g h d f) zuerst als Quintsextaccord und hierauf durch Rückung des Basses abwärts von h nach g als Septim-

accord (Stammlage) auf, wodurch die neue Haupttonart C erst vollständig ausgesprochen ist, und das Gehör den Hauptdreiklang c zu erwarten berechtigt ist; es erfolgt jedoch zuvor die Trugfortschreitung in den Molldreiklang a der VI. Stufe im 7. Takte, hierauf der Molldreiklang d in der Sextlage, welchem sich der Hauptdreiklang c in der Quartsextlage anschließt, um sich im Hauptseptimaccord (g h d f) aufzulösen, und endlich den Hauptdreiklang c einzuleiten mit der Vorausnahme (§ 55) des Grundtones c in der ersten Hälfte des Taktes 8.

Im 2. Theile ist wieder die ursprüngliche Tonart (Haupttonart) F die herrschende (tonische); der Durdreiklang c im 1. Takte ist daher wieder als Oberdominantedreiklang V aufzufassen, welcher im Quartschritt des Basses (c—f) zum tonischen Dreiklang f führt, im 2. geschieht dasselbe jedoch mit Beiziehung des Tones b, wodurch der Hauptseptimaccord (c-e-g-b) in der Quintsextlage entsteht; im 3. Takte sind die ersten 2 Viertelnoten als Dreiklänge, in welchen je ein Intervall ausgelassen und als eingeschlossen bezeichnet ist, zu betrachten; durch den Hauptseptimaccord (d fis a c) geschieht eine vorübergehende Ausweichung nach g-moll (als Nebentonart der 2. Stufe von F-dur) und wird im 4. Viertel des Taktes 4 durch den Hauptseptimaccord (c e g b) (in der Secundlage b-c-e-g) wieder in die Haupttonart F modulirt; das 1. Viertel im 5. Takte ist als der Hauptdreiklang F in der Terzsextlage (mit ausgelassener Sext, f) zu betrachten; das 4. Viertel ist als verminderter Septimaccord der VII. Stufe in d-moll anzusehen und führt in Takt 6 vorübergehend nach dieser Tonart, als Molltonart der VI. Stufe in F-dur; das 2. Viertel ist der verminderte Septimaccord (e g b des) in der Quintsextlage und zwar auf der VII. Stufe der vierhalbtönigen Durtonart F (§ 17) Derselbe löst sich im darauffolgenden Hauptseptimaccord (c e g b) in der Quintsextlage (e g b c), und hierauf im Hauptdreiklang F auf; im 7. Takte wird vom Molldreiklang der II. Stufe (g) in der Sextlage (b-d-g) durch chromatische Erhöhung des Basses von b nach h der Hauptseptimaccord der Oberdominantetonart C (g h d f) in der Quintsextlage (h d f g) gebildet und so vorübergehend nach C-dur in einer Halbcadenz modulirt, im 8. Takte jedoch wieder durch den Hauptseptimaccord der Haupttonart F zurückgekehrt (die in der 2. Takthälfte ausgelassene Septim ist eingeschlossen); diesen auf das Gehör wohlthätig wirkenden Ruhepunkt, welcher den ganzen Takt 8 einnimmt, heißt man melodischen Einschnitt; besteht er nur in einer solchen Pause, so wird er rhythmischer Einschnitt genannt. Im Takt 10 ist die 2. Halbnote (a-c-fis) als falscher Dreiklang VII der Molltonart g (als Nebentonart der 2. Stufe in F-dur) in der Sextlage zu betrachten; diesem Sextaccord folgen im 11. Takt weitere aufsteigende Sequenzen der Dreiklänge II, III und IV, worauf im 4. Viertel vom Molldreiklange VI in einem

absteigenden Sextengang zum Oberdominantendreiklang V (e g c Sextlage) geschritten (Takt 12), und durch Rückung des Basses abwärts von e nach c mit Nachschlag der Septim b der Hauptseptimaccord V⁷ (c e g b) gebildet wird, welcher in den tonischen Dreiklang I (mit ausgelassener Quint) führt. Das 4. Viertel ist derselbe Dreiklang in der Sextlage; von diesem geschieht ein Harmonieschritt in den Mollvierklang der II. Stufe in F-dur (g-b-d-f) jedoch in der Quintsextlage (b-d f-g), welcher in der 4. Viertelsnote durch Ausfall des Tones (f) wieder als einfacher Sextaccord des Dreiklanges g-moll (II) erscheint; er dient als vorbereitender, vermittelnder Accord für den in der Secundlage auftretenden Hauptseptimaccord (b-c-e-g) im 14. Takt; in der 2. Hälfte desselben zeigt sich dieser Accord in der Terzquartlage g b c (mit ausgelassener Sext e) nach Vorausgang der Terzengänge (e-g und f-a); im 15. Takt wird von der Sextlage des Hauptdreiklanges mit der Durchgangsnote e und nachgeschlagener Sext (f) in die Sextlage des Molldreiklanges (g) der II. Stufe, und hierauf in die Quartsextlage des tonischen Dreiklanges (c-f-a) geschritten; das letzte Achtel dieses Taktes stellt den verminderten Septimaccord der VII. Stufe der d-moll-Tonart (als Nebentonart der 6. Stufe von F-dur) dar, welcher im 16. Takt in den Molldreiklang d in ausweichender Modulation führt; auf dieselbe Weise folgen nun bis zum 19. Takt vorübergehende Ausweichungen in die Molltonart g (der II. Stufe) und die Oberdominantetonart B (V. Stufe); der Harmonieschritt vom letzten Viertel im 17. Takt zum ersten Viertel im 18. Takt ist als eine Trugfortschreitung (Trugcadenz mit einer Viertelspause) zu betrachten, da das Gehör den Eintritt des Hauptseptimaccordes (c-e-g-b) erwartet hätte; im 19. Takt erscheint der Oberdominantedreiklang in der Sextlage (d-f) mit nachfolgender Sext (b) hierauf der Molldreiklang II in der Sextlage, dann als Vorbereitung zur Schlußcadenz der tonische Dreiklang (F) in der Quartsextlage, welcher sich (im 4. Viertel) im Hauptseptimaccord V⁷ (c-e-g-b) zuerst (mit den Durchgangsterzen f-a und d-f) auflöst; im 20. Takt führt endlich derselbe die Hauptschlußcadenz V⁷—I herbei.

§ 63.

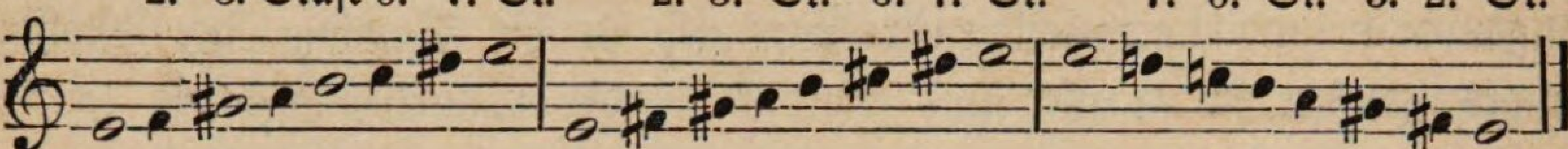
Modulation in der Durmolltonart.

1. Die in § 17 aufgestellte vierhalbtönige Durtonart ist ihrem Wesen nach (als auf der Oberdominante gebildet) keine selbstständige, sondern nur eine Ausweichungstonart, und bilden in harmonischer Beziehung der Unterdominantedreiklang als Molldreiklang (E-dur, a-moll), sowie die in § 47 und § 48 entwickelten drei Gattungen verminderter Septimaccorde die Hauptmerkmale derselben; da diese die Grundlage für die Modulation in dieser

Tonart bilden, so ist eine wiederholte gründliche Einübung der in diesen §§ enthaltenen Beispiele zu empfehlen.
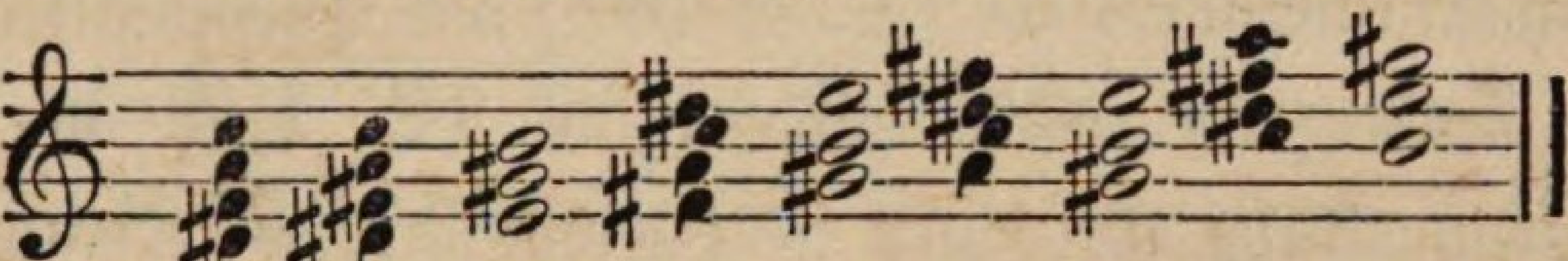
2. Um nun diese Tonart für die Melodie (Modulation) verwendbar zu machen, müssen die beiden in ihr enthaltenen übermäßigen Sekunden (von der 2. zur 3. und von der 6. zur 7. Stufe (f-gis und c-dis) vermieden werden, weil sie in der Melodie hart und wie gebrochen klingen, und daher auch (besonders aufwärts) schwer zu singen sind. Dieß geschieht durch die chromatische Umwandlung dieses Intervalls in einem ganzen Ton. Auf diese Weise klingt die aufsteigende Tonleiter wie eine Dur-, dagegen die absteigende wie eine Molltonart, und wird daher diese Tonart wegen dieser Mischung von Dur und Moll einfach die Durmolltonart genannt.*) Nach folgendem Beispiele verfahre man schriftlich in den übrigen Tonarten.

2. 3. Stufe 6. 7. St. 2. 3. St. 6. 7. St. 7. 6. St. 3. 2. St.

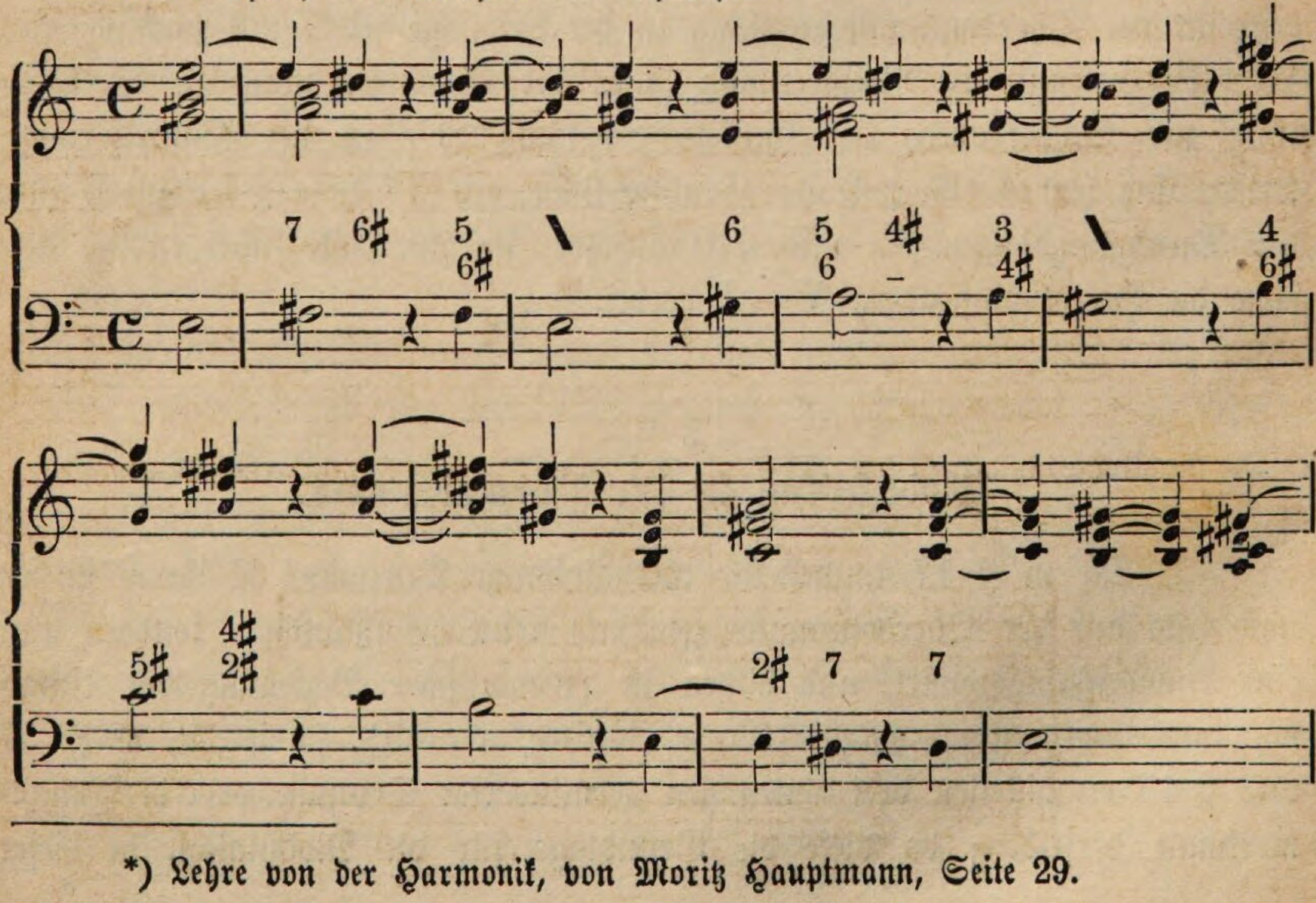


3. In Folge der Erhöhung der bezeichneten Stufen wird der primterzverminderte Vierklang der 7. Stufe in den gewöhnlichen verminderten Septimaccord verwandelt, und dient dieser daher sowohl als Leitaccord in die Moll- als in die Dur-Harmonie, z. B.
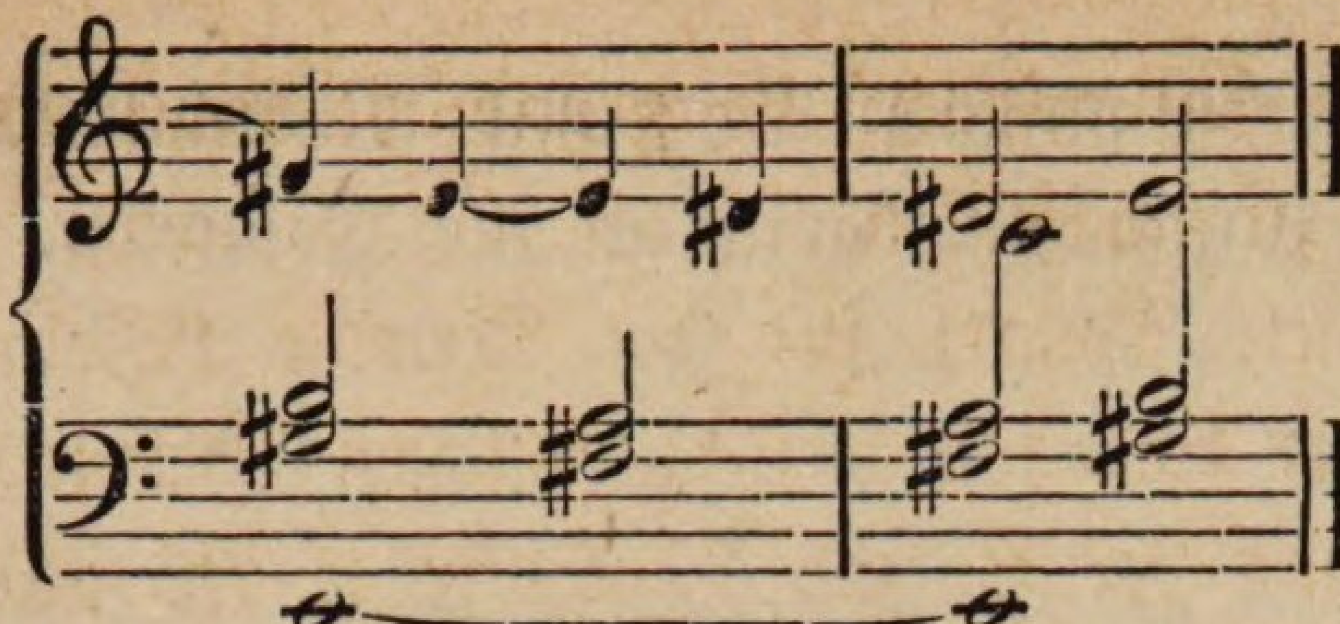
Durmolltonart E auf a-moll oder C-dur.



Mit Vorhalt, Vorausnahme und Synkope.

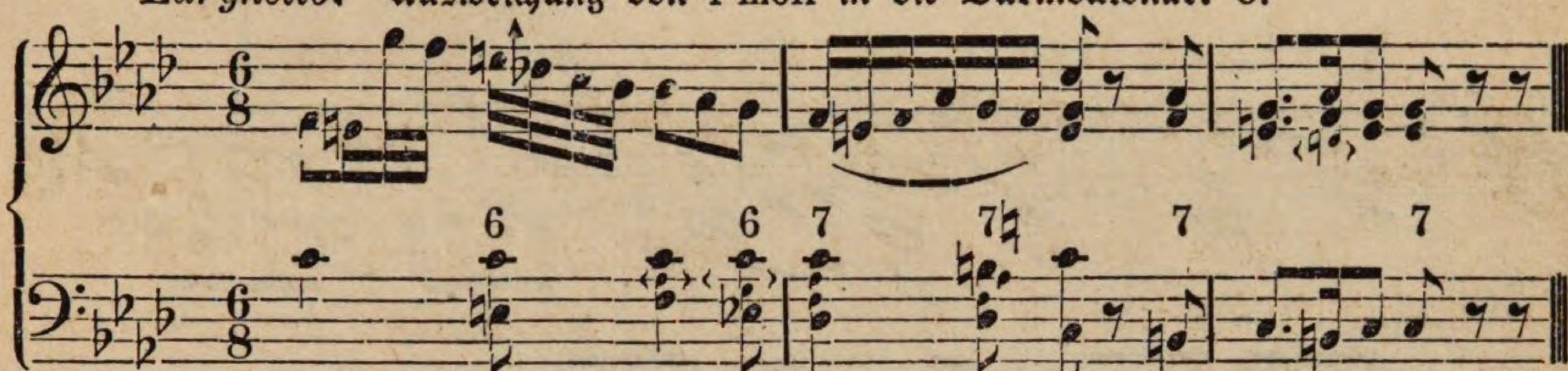


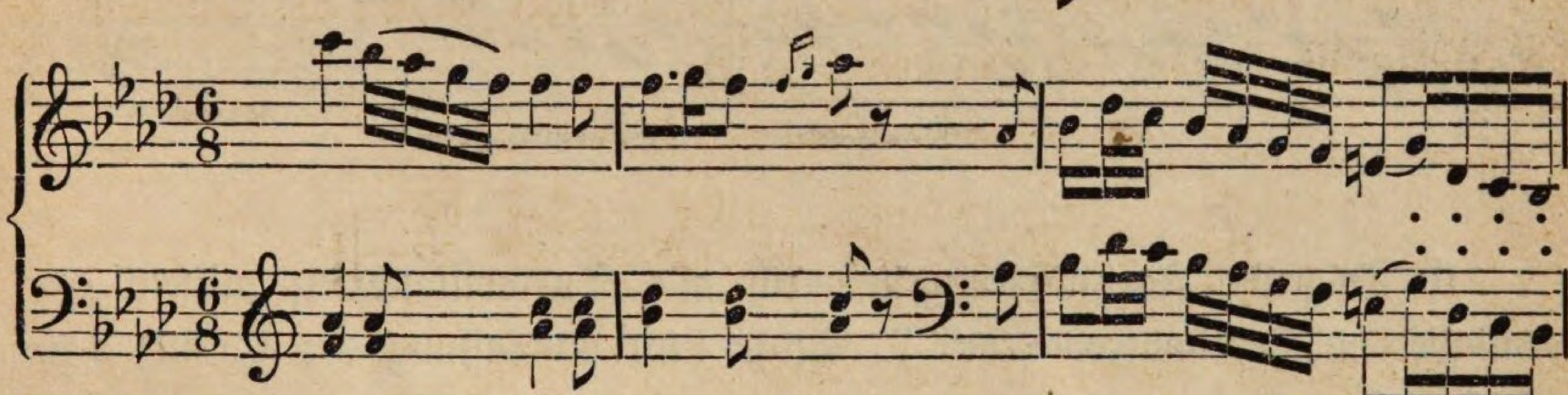
*) Lehre von der Harmonik, von Moritz Hauptmann, Seite 29.



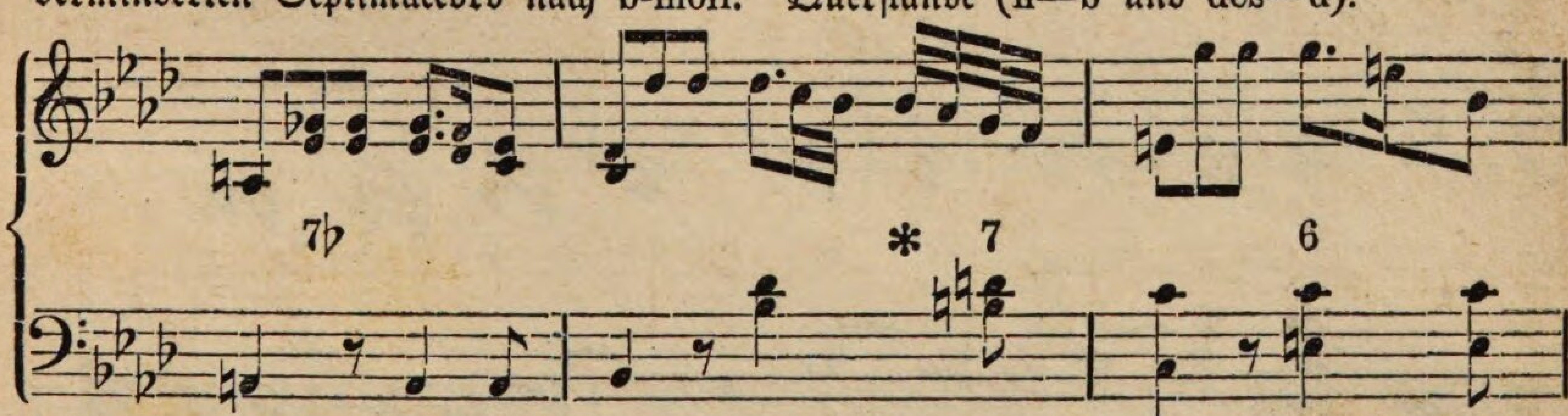
4. Die oben erwähnten Secunden sind in der Modulation (besonders im Instrumentalsatz) nicht immer zu vermeiden und können zuweilen gar wohl angewendet werden, wenn Harmonie und Rhythmus sie gemildert erscheinen lassen; dasselbe gilt vom Querstand, welcher in dieser Tonart leicht zum Vorschein kommt, wie in folgenden 2 Beispielen aus einer Sonate von Haydn ersichtlich gemacht wird.

Larghetto. Ausweichung von f-moll in die Durmolltonart C.

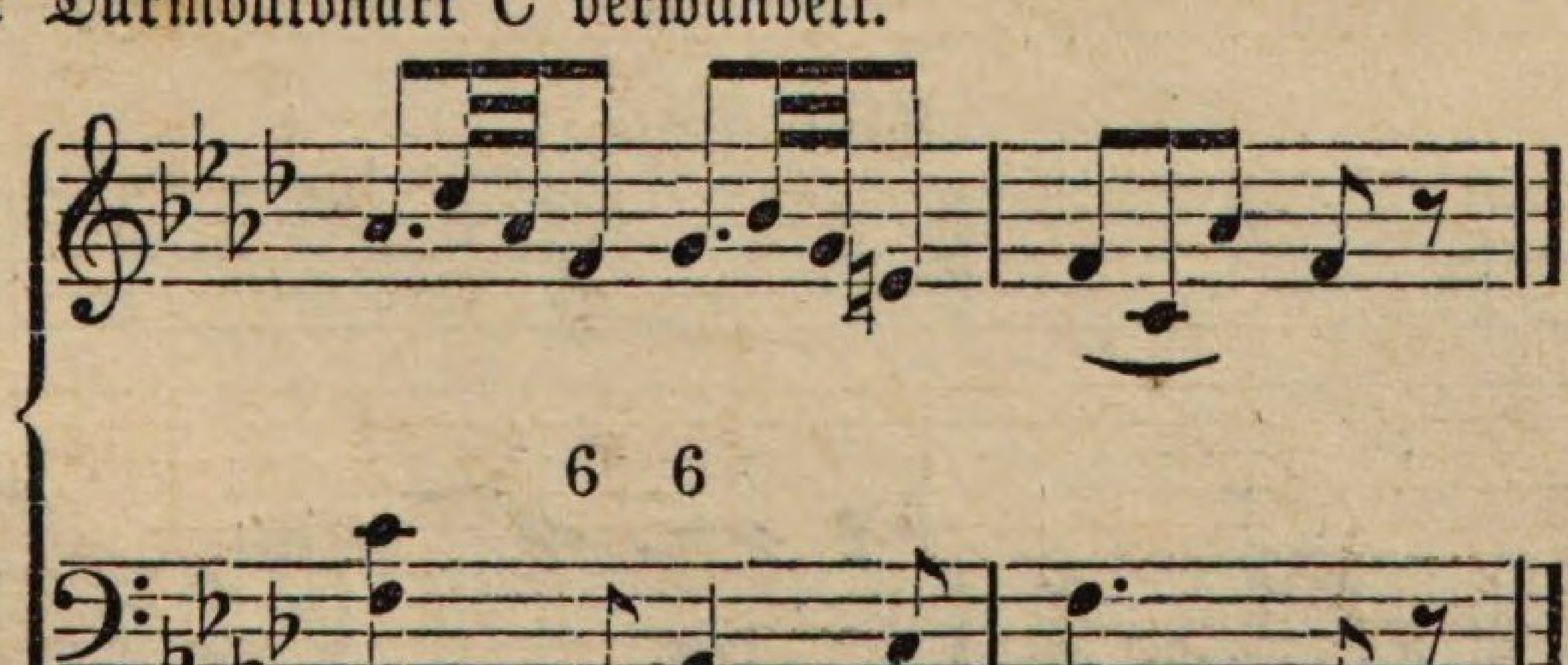




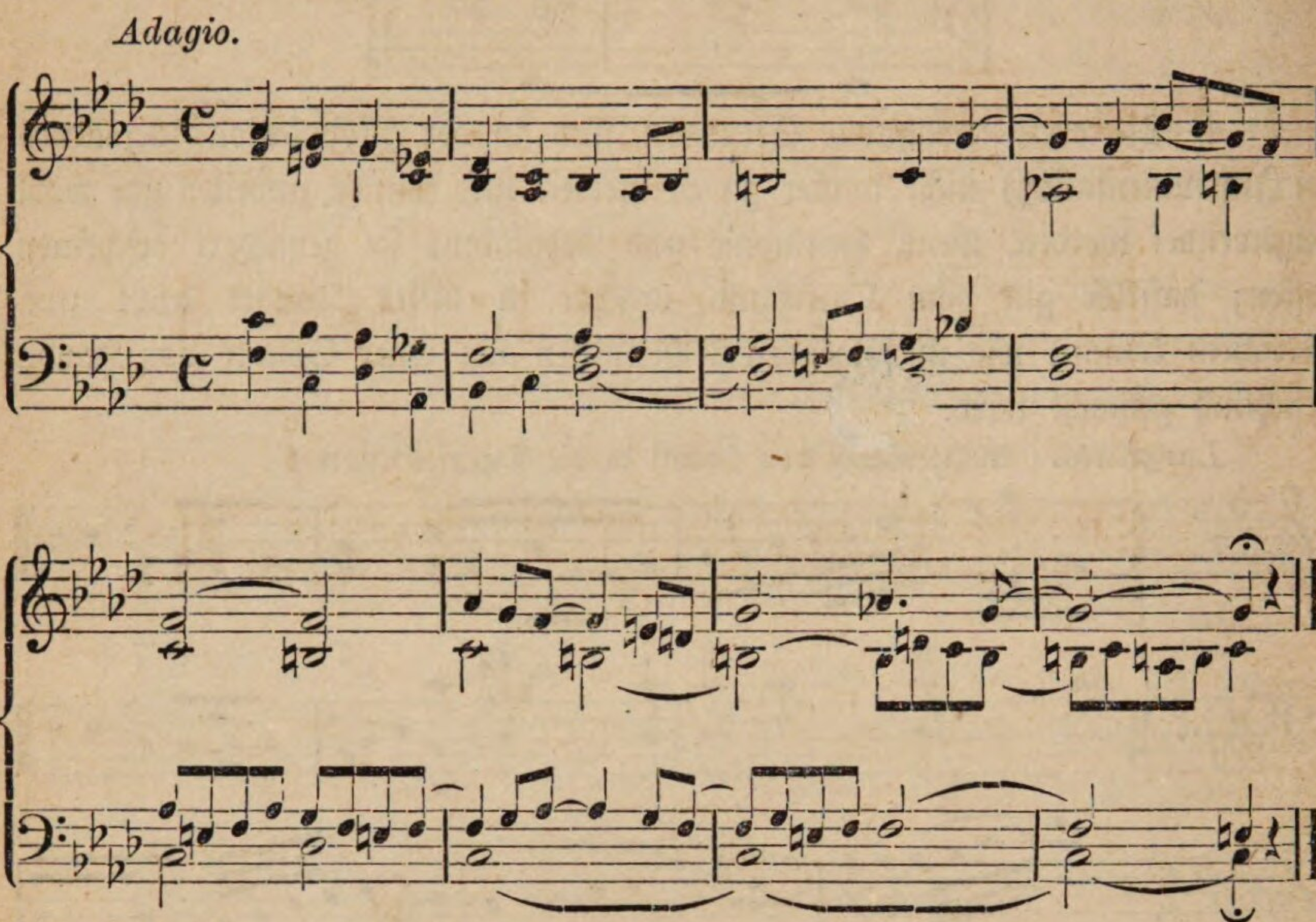
Ausweichung durch den
verminderten Septimaccord nach b-moll. Querstände (h—b und des—d).



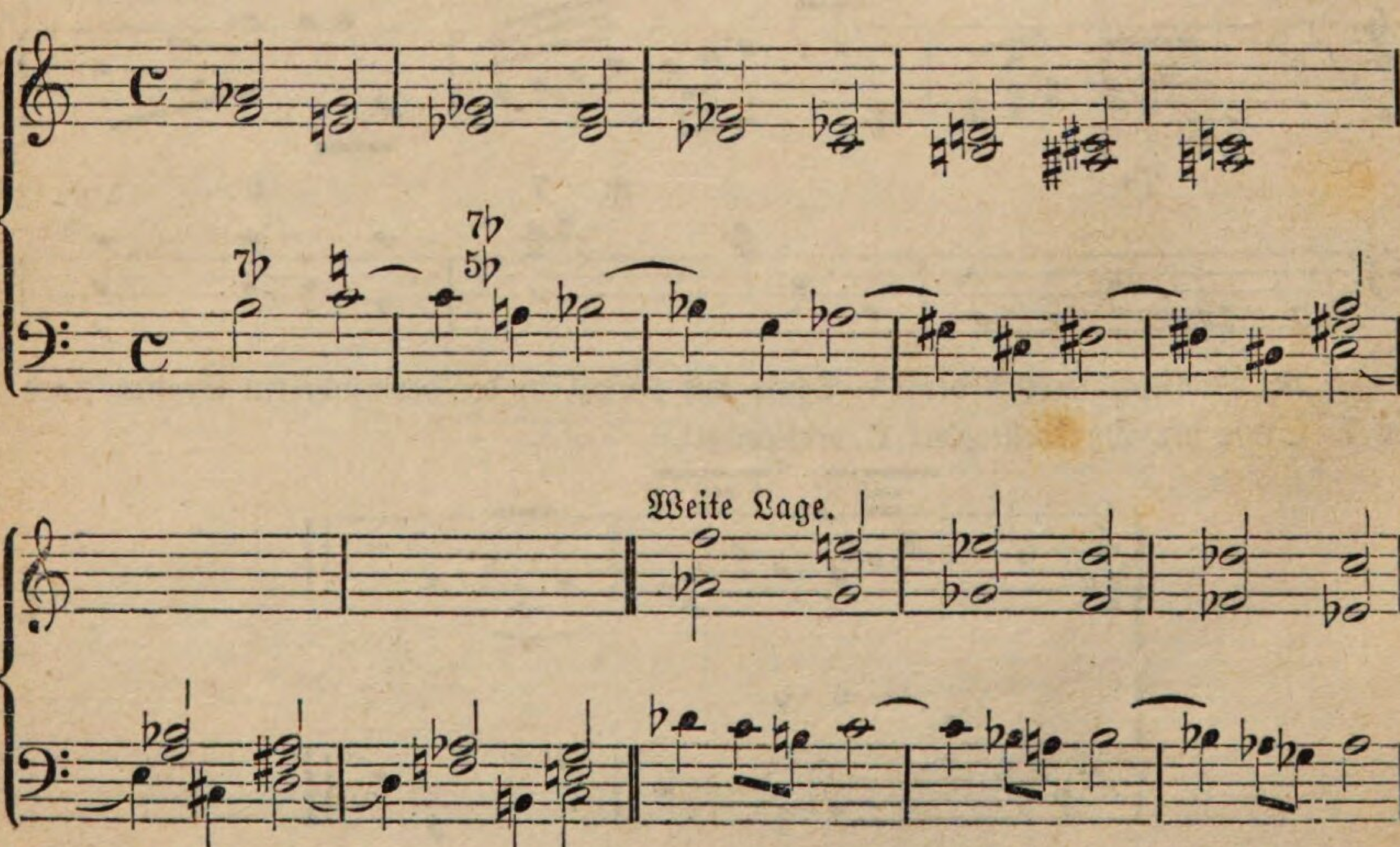
* Mollseptimaccord der IV. Stufe auf f-moll in den verminderten Septimaccord der 7. Stufe der Durmolltonart C verwandelt.

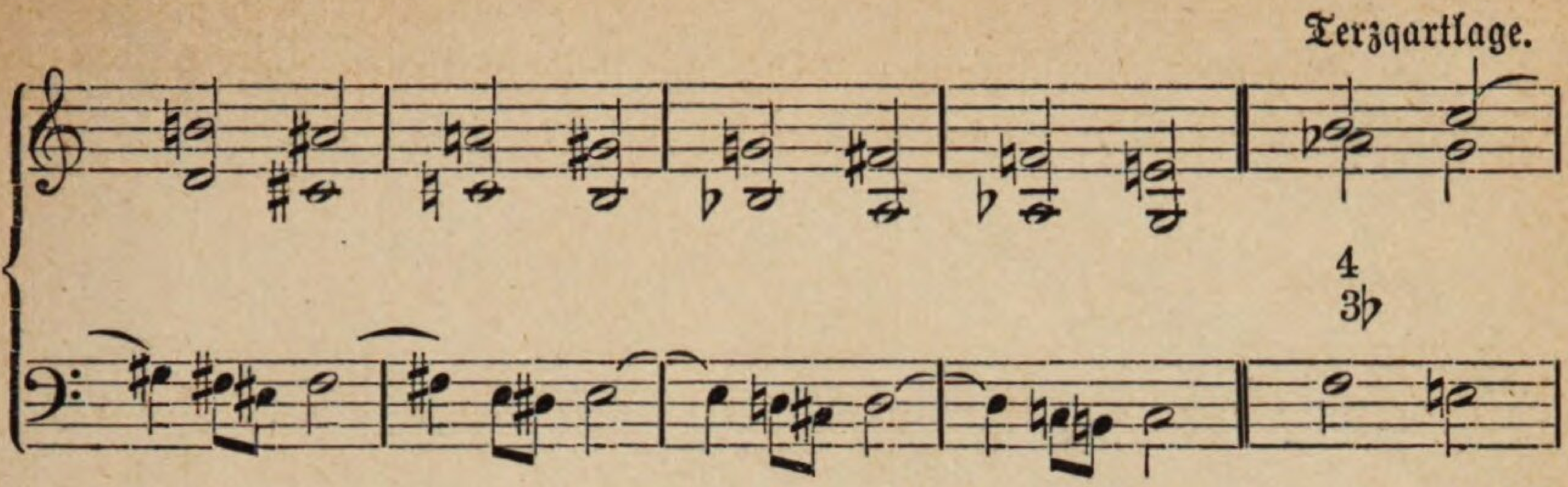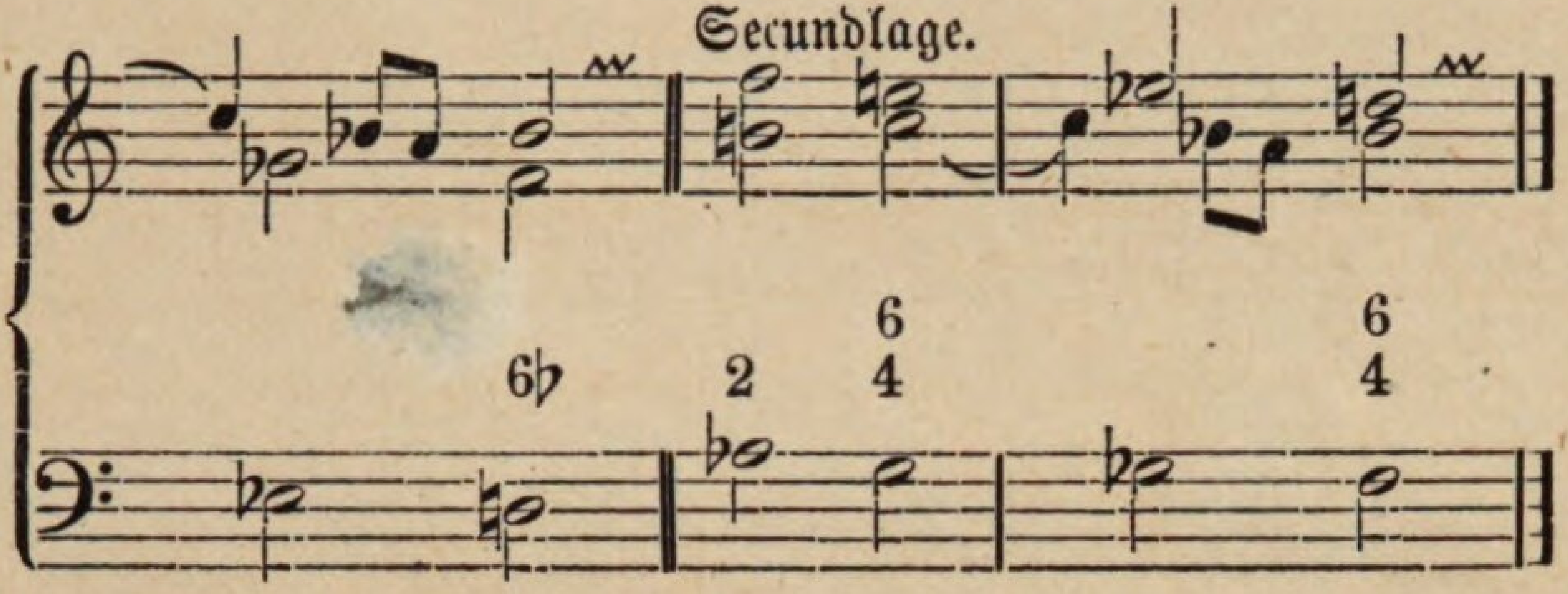


5. Folgenden vierstimmigen Satz mit Modulationen von f-moll in die Molldurtonart C transponire man in alle Tonarten.



6. Folgende Fortschreitungen durch alle Durmolltonarten mittelst der verminderten Septimaccorde der 7. Stufe (mit Auslassung der Quint) setze man in allen übrigen Tonarten, und hierauf in der Terzquart= und Secundlage.




Terzqartlage.
4
3♭


Secundlage.
6♭
2
6
4
6
4

Bohlinger, M.

Theoretisch-praktische Harmonie-Lehre für Schulen, Privat- und Selbstunterricht

Nördlingen 1874